

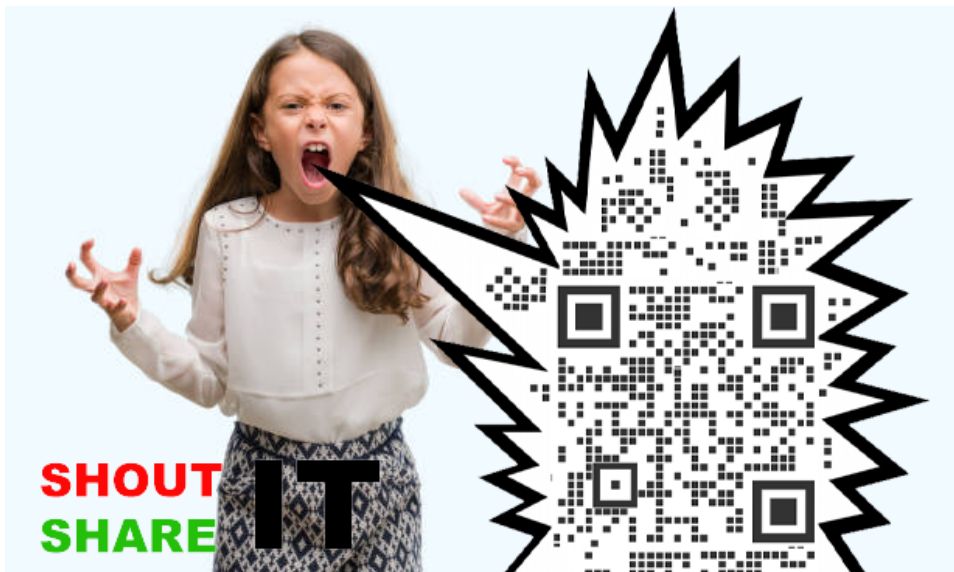
человек  загадка

Николай  
НЕПОМНЯЩИЙ



ОПЕРЕДИВШИЙ  
ВРЕМЯ

ЛЕОНАРДО  
ДА ВИНЧИ



**SHOUT**  
**SHARE**

**IT**

# Annotation

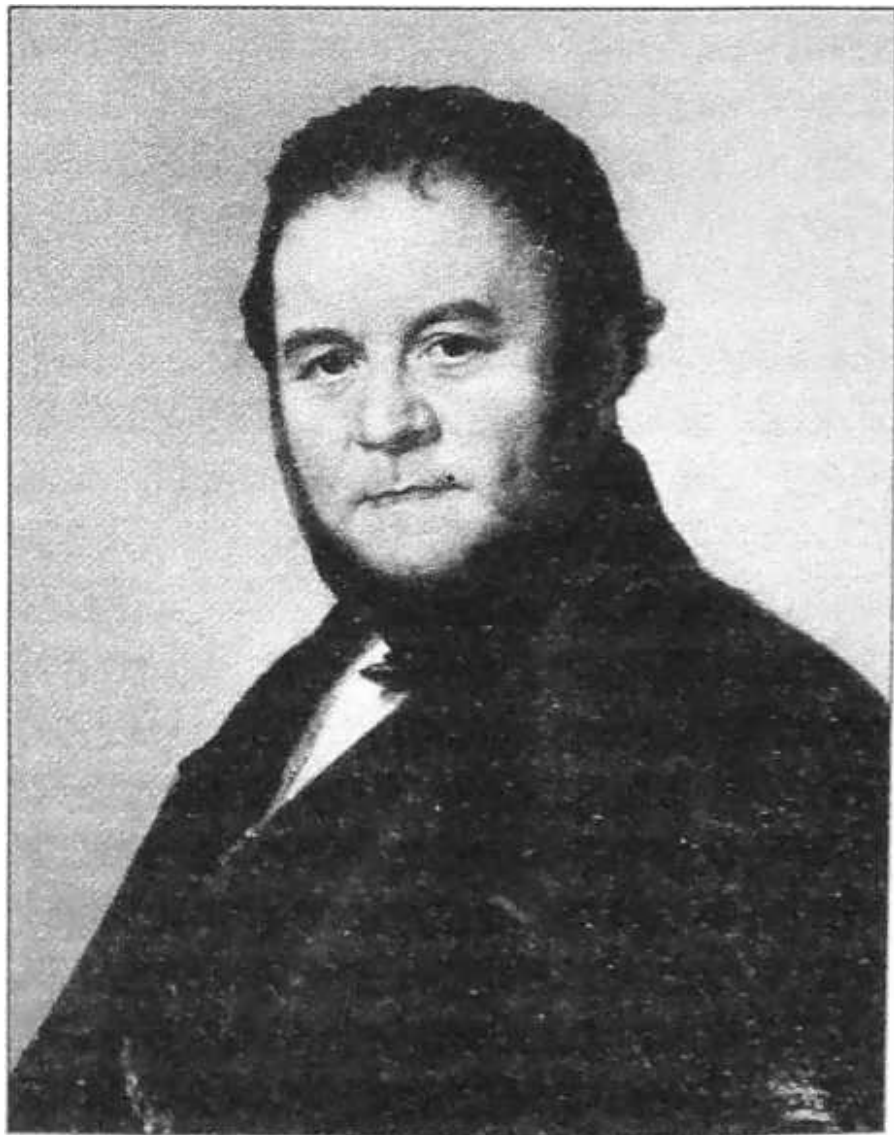
Среди титанов Возрождения одно из первых мест бесспорно принадлежит Леонардо да Винчи. Сила его ума, его гениальные научные предвидения, его замечательные технические изобретения, наконец, его великое реалистическое искусство — все это повергало в изумление его современников и продолжает оставаться недостижимым до сегодняшнего дня. Вряд ли в истории человечества найдется еще одна личность, которую можно охарактеризовать так многогранно: изобретатель, художник, анатом, музыкант, архитектор, скульптор, инженер, гений, провидец, поэт... Его изобретения опередили время на сотни лет. Его жизнь окутана тайной, а некоторые работы до сих пор вызывают удивление.

- [У ИСТОКОВ ЖИЗНИ МАСТЕРА](#)
- [ПРИТЯЖЕНИЕ ВИНЧИ](#)
- [РУССКАЯ УВЕРТЮРА](#)
- [ФЛОРЕНЦИЯ: СРЕДИ ДРУЗЕЙ И ВРАГОВ](#)
- [МИЛАН: ПОД КРЫЛОМ ГЕРЦОГА МОРО](#)
- [МАНТУЯ — ЧЕЗЕНА — ПИЗА: ПОЛЕТЫ ВО СНЕ И НАЯВУ](#)
- [ГЛАВНАЯ ТАЙНА ЛЕОНАРДО](#)
- [МИЛАН И РИМ: ОТ ГРЕЧЕСКИХ БОГОВ К АНАТОМИИ ЧЕЛОВЕКА](#)
- [ФРАНЦИЯ, ЗАМОК КЛЮ: "ПЕРВЫЙ ЖИВОПИСЕЦ" КОРОЛЯ](#)
- [РУССКИЙ ФИНАЛ?](#)
- [ЧТО ЖЕ ОСТАВИЛ НАМ ЛЕОНАРДО?](#)

# У ИСТОКОВ ЖИЗНИ МАСТЕРА

## *Прикоснуться к родине титана*

Ярким весенним днем 1812 г. некто Анри Бейль (взявший позже псевдоним Стендаль) покидает Флоренцию и отправляется в городок Винчи, где собирает материал для своей «Истории живописи в Италии», которая будет опубликована в Париже через пять лет, в 1817-м. Стендаль очень хочет посвятить хотя бы одну главу своей книги Леонардо.



*Стендаль. Художник Й.-О. Содермарк*

Эта глава — в нарушение стиля книги — начинается с его воспоминаний о поездке в Винчи: «Я покинул Флоренцию верхом, солнце только начинало всходить...»

Как и все бывалые путешественники того времени, он закрепил на седле сумку, но вместо необходимых в дороге вещей и оружия в ней поместилось несколько работ Леонардо. Вот как Стендаль описывает свое путешествие: «Я спустился вдоль Арно к прекрасному озеру Фучеккьо: останки маленького замка Винчи были неподалеку. Несколько гравюр Леонардо я вез в седельной сумке. Я купил их и даже не поглядел на них. Мне хотелось,

чтобы мои собственные впечатления остались в тени этих прекрасных холмов, где в 1452 г. родился один из старейших художников. Это случилось за 360 лет до моего визита».

Маленький городок Винчи находится на полпути между Флоренцией и Пизой, возле большой дороги, соединяющей Северную Европу и Рим. Виа Франчигена проходит под Сан-Миниато-аль-Тедеско, огибая озеро (тогда это озеро было болотом) Фучеккьо, по плодородным землям, которые, включая соседние Эмполи, Монтелупо, Черрето-Гуиди, Лампорецкьо и Ларчиано, манили к себе не только купцов, артистов, поэтов, но и всевозможных пройдох.

Другой выдающийся человек решил посетить родные места Леонардо за два с половиной века до Стендаля.

Философ Мишель Эйкем де Монтень, осуществивший большое путешествие по Италии, задался целью посмотреть на величественные римские руины. Но, как каждый истинный путешественник, получивший классическое образование, он не мог лишиться себя удовольствия поглубже проникнуть в повседневную жизнь тех мест, которые он медленно и последовательно открывал для себя во время своего вояжа по Италии. В журнале, где было опубликовано путешествие, продолжавшееся с сентября 1580 по ноябрь 1581 г., мы можем проследить его путь из Бани-ди-Лука к местам Леонардо.

Может показаться странным, что в трудах Монтеня нигде не упоминается Леонардо, однако это не означает, что тот не был знаком с его наследием. Тем более что он так подробно изучал быт и нравы жителей в окрестностях Винчи. Интересно его замечание о встрече с местным крестьянином: «Звук его голоса отзывался античностью, хотя я не видел реальных следов древности кроме разрушенного моста около дороги». Далее он добавляет строки, на которые, вероятнее всего, его вдохновили эти места, где еще жили и работали младшие современники Леонардо: «Люди здесь постоянно работают, некоторые молотят кукурузу, готовят ее, некоторые шьют, прядут. По воскресеньям отдыхают». Затем добавляет: «Видел этих крестьян, которые держали лютню, и молодых пастушек, читающих Ариосто». Эти сведения о популярном авторе того времени Лудовико Ариосто, создателе «Неистового Роланда», которого здесь знали даже простые жители, неожиданны, но не так уж удивительны, как и книги римского комедиографа Публия Теренция Афры, найденные в библиотеке дома да Винчи. Тот факт, что семья да Винчи имела и экземпляр «Морганте» поэта Возрождения Луиджи Пульчи, тоже примечателен. Хозяйственный Монтень потом пишет, что «на этой территории люди оставляют урожай на поле

на десять-пятнадцать дней, не боясь при этом соседей». Этот факт потряс его, как и известная «Утопия» Томаса Мора 1515 г., которая наверняка была известна и Леонардо.



*Мишель Монтень. Гравюра XVII в.*



*Д.С. Мережковский*

Сам городок Винчи, его окрестности и люди оставались такими же, как и в 1500-х гг., и три с лишним века спустя. В течение XIX в. связь города с именем гениального Леонардо притягивала как магнитом не только ученых, но и тех, кто просто считал своим долгом прикоснуться к святым камням, не тронутым в течение стольких столетий. Это место стало объектом паломничества художников и поэтов разных стран.

В середине 1890-х гг. сюда приехал популярный русский писатель Дмитрий Сергеевич Мережковский. Вдохновленный местами, где жил Леонардо, он сочинил роман «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи», ставший второй частью его известной трилогии «Христос и Антихрист». Роман был опубликован в 1901 г. и быстро разошелся по всему миру в основном благодаря описанию тех мест, где жил и работал Леонардо, где проходили его обучение и первые опыты, и Милана, и его последнего пристанища во Франции.

Вот строки Мережковского, посвященные последнему путешествию Леонардо: «...Они карабкались все выше и выше. Леонардо опирался на руку Франческо. И вспомнилось ученику,

как много лет назад, в селении Манделло, у подножия горы Кампионе, вдвоем спускались они в железный! рудник по скользкой страшной лестнице в подземную бездну: тогда Леонардо нёс его на руках своих; теперь Франческо поддерживал учителя. И там, под землей, было так же тихо, как здесь, на высоте.

— Смотрите, смотрите, мессер Леонардо, — воскликнул Франческо, указывая на внезапно у самых ног их открывшуюся пропасть, — опять долина!

— Дориа Рипария! Уж это, должно быть, в последний раз. Сейчас перевал, и больше мы ее не увидим. Вон там Ломбардия, Италия, — прибавил он тихо.

Глаза его блеснули радостью и грустью. Он повторил еще тише:

— В последний раз...»

### *Находки Узиелли*

Уместно здесь упомянуть местного краеведа (как бы сказали у нас в России) Густаво Узиелли, которому удалось обнаружить большое количество семейных документов, касающихся первых лет жизни Леонардо в Винчи, хотя документы о его крещении долго не находились. Лишь недавно стало известно благодаря многочисленным исследованиям в архивах архиепископа города Пистойи, которые провел Марио Бруччи, что документы были найдены монсеньором Бреши еще в 1857 г. Просто с них тогда не сделали копии. Поскольку эти бумаги так и остались неопубликованными, то мы никогда не узнаем, где они хранятся или совсем исчезли.

Из разных подсказок, которые были найдены в книгах, опубликованных в 1700-х гг., Узиелли узнал, что некоторые наследники Леонардо все еще жили в городке Винчи и, возможно, у них сохранились какие-то семейные документы.

Весной 1869 г. исследователь смог найти последнего наследника Леонардо, фермера по имени Томазо Винчи, который хранил эти документы. Узиелли выкупил их в 1872 г. и подарил академии Леонардо да Винчи в Риме. Там, кстати, можно найти многие неопубликованные материалы о Леонардо.

В 1896 г. все тот же Узиелли опубликовал новое издание своих исследований, где представил часть изысканий около города Винчи, поисков документов и исторических свидетельств о семье Леонардо. Эти исследования он провел вместе с художником Телемаком Сеньорини, который помогал

зарисовывать те места, через которые они проезжали по следам Леонардо, Стендаля и Монтеня, пытаясь представить, как объяснил Узиелли, «те эмоции, которые переживал молодой Леонардо в таких прекрасных уголках Италии».

Эти замечательные места сохранились до сих пор, несмотря на неизбежные изменения — не всегда позитивные, связанные со строительством и развитием сельского хозяйства. В этом можно убедиться, отправившись в Винчи для разгадки тайны происхождения Леонардо.

# ПРИБЛИЖЕНИЕ ВИНЧИ

## «Замок-корабль»

На протяжении веков центр средневекового Винчи был обновлен, но архитекторы бережно сохранили облик тот города, в котором родился великий Леонардо. Сам город расположен очень удобно для посещения многочисленных туристов.

Отправной точкой любого экскурсионного маршрута является замок Кастелло да Винчи, который расположен в историческом центре города. Он состоит из часовой башни и группы домов, построенных вокруг нее. Замок окружен высокими стенами, очертания которых напоминают корабль. Вот почему он и известен как «замок-корабль». Комплекс был построен в раннем Средневековье. Около 1000 г. он был захвачен графом Гуиди, семья которого владела им до 1254 г., когда замок пал под натиском флорентийцев и был преобразован в коммуну. После многочисленных перестроек и пристроек к оригинальному замку и после перехода в частные руки в конце XVIII в. он был возвращен Винчи в 1919 г., когда город отмечал 400-летие со дня смерти Леонардо.

15 апреля 1953 г. был открыт для публики музей Леонардо. Выставка состояла из серии моделей, реконструированных в соответствии с рисунками Леонардо. С тех пор коллекция постоянно обновлялась благодаря пожертвованиям ученых, спонсоров и инвестиций местного совета и различных общественных организаций и частных лиц. Это самая полная и оригинальная в мире коллекция технологических, инженерных, архитектурных и научных работ Леонардо.

В 1986 г. музей пережил возрождение, а в последние годы был соединен вместе с кастелло графа Гуиди и палаццо Узиелли в уникальный единый музейный комплекс. Занимая два квартала рядом с историческим центром города, музей наглядно показывает широкий спектр исследований Леонардо, технику Ренессанса, демонстрируя образцы и повторяя эксперименты на основе манускриптов того периода в свете недавних исторических исследований и технических новинок.

Вход в музей находится на Пьяцца-де-Гуиди, которая была переделана архитектором Мининьо Паладино в 2006 г., образовав оригинальный независимый комплекс.

Скульптурно-архитектурные формы площади с входом в виде звезды олицетворяют веру Леонардо в Ренессанс, геометрию,

математику, а также их неразрывную связь с техническими проблемами, научными исследованиями и искусством. По дороге из палаццо Узиелло в замок графа Гуиди, в котором находится историческая часть коллекции, посетители проходят замок Гвидо Мази, передающий атмосферу окружающей сельской местности. На площади стоит большая деревянная скульптура Марио Чероли (1897 г.), которая воплощает в себе Витрувианского человека: пропорции, внутренний дух и красота — все это присутствует в великом шедевре природы, человеческом теле, которое представлено в двойной геометрической фигуре квадрата и круга. (Мы еще подробнее поговорим об этом.)

### ***Бронзовый всадник у музея Идеале***

Внутри города, по периметру стены древнего замка, находится другой объект огромного культурного значения — библиотека Леонардо. Это центр, который специализируется на его работах. Создание библиотеки датируется концом XIX в., когда исследователь творчества Леонардо Густаво Узиелли и мэр города Роберто Мартелли начали создавать коллекцию текстов, имеющих отношение к Леонардо, с целью привлечь внимание к нему исследователей и ученых. Благодаря их усилиям коллекция выросла за многие годы в огромную библиотеку, которая официально начала свою работу в 1928 г.

В 1939 г. она была переведена в более подходящее здание замка графа Конти. В 1983 г. библиотека переехала в нынешнее просторное помещение на Виа Ла-Пира.

Сегодня библиотека — бесценный источник сведений для исследователей — имеет факсимильные копии всех манускриптов Леонардо, репродукции его рисунков; кроме того, его напечатанные работы, начиная с самых ранних, датированных началом XVII в. Коллекция библиотеки насчитывает около семи тысяч монографий о творчестве Леонардо на разных языках.

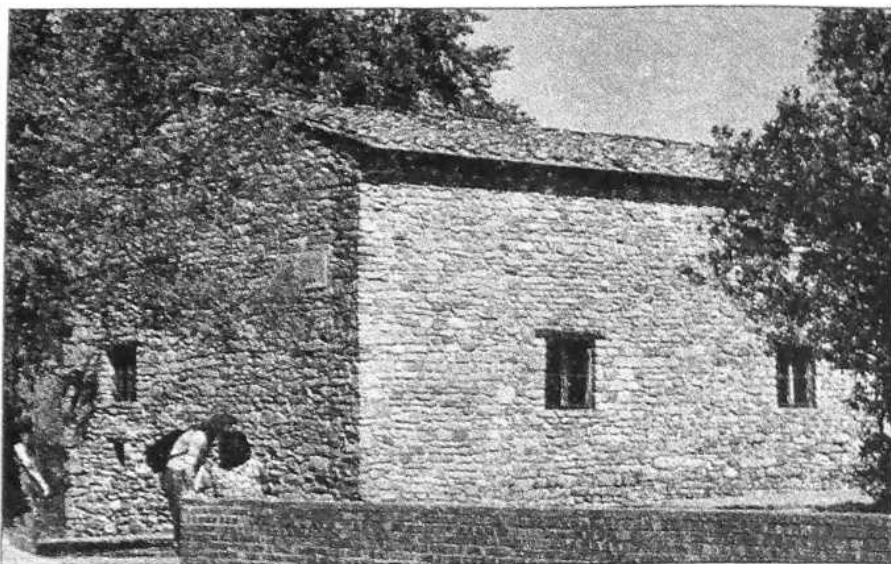
На Виа Монтальбано, которая проходит как раз под городскими стенами, находится сейчас Музей Идеале Леонардо да Винчи. Это частная коллекция, в которой хранятся документы и модели, имеющие отношение к Леонардо. На центральной площади Свободы стоит бронзовый всадник скульптора Нины Акамия (1997 г.). Эта работа повторяет бесчисленные рисунки лошадей, которые делал Леонардо, в особенности относящиеся к незавершенному проекту огромной статуи Франческо Сфорца, правителя Милана над которой Леонардо работал во время своего первого посещения Милана между 1482 и 1499 гг. Скульптура

была подарена городу Винчи в 2001 г. американским фондом Леонардо да Винчи.

# РУССКАЯ УВЕРТЮРА

## *Невольница Катерина*

Узенькая ленточка асфальтовой дороги, петляя между оливковых рощ, ведет из города к месту рождения Леонардо — в городок Анкьяно. Когда-то на этой каменистой грунтовке едва могли разойтись две лошади... Мы ведем свое путешествие в глубь времен по городам и весям, одновременно касаясь жизни удивительного уроженца тосканской земли, оставившего столь заметный след во всемирной истории.



*Дом, в котором Леонардо да Винчи провел детство*

...Отец Леонардо сер Пьеро стал нотариусом согласно издавна установившейся семейной традиции. Его отец Антонио, дед и прадед были нотариусами, и сам он обучился своему прибыльному делу во Флоренции, где протекло несколько лет его юности (он родился в 1427 г). Когда учение было закончено, Пьеро вернулся в родные горы, чтобы начать работу по деревням и в самом Анкьяно.

В центре города стоит немало домов, которые связаны с жизнью семьи Леонардо: например, в углу Пьяцетты-Джужези стоит дворец, который принадлежал единокровному брату Леонардо, Гильельмо ди сер Пьеро да Винчи, до 1551 г. Другой

брат, Джованни, снимал помещения на современной Пiacца-Леонардо, да-Винчи, используя их в качестве ресторана и мясного магазина. Десятый брат Леонардо, Бартоломео, был отцом известного скульптора Пьерино да Винчи, который родился в 1530 г.

Дела поначалу было, разумеется, не так много, и сер Пьеро, привыкший к рассеянной флорентийской жизни, искал развлечений. Но если занятия в деревенской глуши были необременительными, то и развлечения неизысканными. Одним из увлечений была мимолетная связь. Возлюбленную Пьеро встретил неподалеку в горах. Звали ее Катериной, и была она простая, здоровая, красивая крестьянская девушка. Неожиданно плодом этой связи стал Леонардо, родившийся в 1452 г.

Такое важное событие отражено его дедом, Антонио да Винчи, на последней странице нотариальной книги записей. В этом документе он указал время и дату рождения своего внука, но место рождения точно не записал. Дом в Анкьяно был частью маленького поместья, которым долгое время владела семья да Винчи, начиная с конца XV столетия. На фасаде дома до сих пор можно увидеть фамильный крест.

В этом же самом году сер Пьеро женился на Альбьере Амадори, девушке своего круга, а Катерину выдал замуж за горца Аккатабригу ди Пьеро дель Вакку. Леонардо не уехал со своей матерью, оставшись жить в семье отца, хотя мог навещать мать в ее доме в коммуне Кампо-Дзеппи, в деревне Сан-Панталео.

В те времена на внебрачных детей общество смотрело весьма снисходительно. Не только в буржуазных семьях, но и в дворянских и даже княжеских, где их появление поднимало очень острые вопросы о наследовании имений и синьорий, внебрачные дети воспитывались наравне с законными и нередко получали те же образование и права.

### *Щит с головой медузы*

Леонардо прижился в отцовском доме очень легко. Пьеро сдал сына на руки жене, которая и вырастила его с помощью свекра и свекрови. Альбьера была бездетна, а дед с бабкой души не чаяли во внуке.

Леонардо был милым ребенком: красивым и спокойным. Развивался он хорошо, физически был крепок, как редкий из его сверстников, учился шутя, не докучал никому. В доме его обожали все без исключения. Правда, с матерью он виделся редко.

Детство Леонардо протекало среди чудесной тосканской природы. Городок Винчи уютился в горном ущелье, окруженном лесистыми склонами. Только самые высокие гребни были голы. Оттуда, с их высот, где царил дикий каменный хаос, можно было любоваться широкой панорамой, с одной стороны увенчанной лиловыми вершинами далеких Апеннин, а с другой — спускавшегося к зеленым холмам славного своими башнями замка Сан-Джиминиано.

В одном из старинных рассказов о жизни Леонардо содержится история, которая проливает свет на его натуру. В ней повествуется о том, как однажды к Пьеро да Винчи подошел крестьянин и показал ему круглый щит, вырезанный из дерева. Он попросил мессера Пьеро взять этот щит во Флоренцию, чтобы какой-нибудь художник его расписал. Пьеро был обязан этому крестьянину, поэтому согласился, но щит отдал не художнику, а Леонардо. Юноша решил нарисовать голову Медузы, да так, чтобы напугать зрителя. Он натаскал в подвал пиявок, гусениц, ящериц и прочих мелких существ. Глядя на них, Леонардо создал изображение чудовища. Художник был сильно поглощен работой, поэтому даже не замечал трупного запаха в подвале. Мессер Пьеро забыл о щите, но, увидев творение сына, испугался. Он горячо одобрил мысль Леонардо. Но после этого купил у старьевщика щит с нарисованным на нем пронзенным сердцем и отдал его крестьянину, который был ему чрезвычайно благодарен. А работу, принадлежавшую сыну, продал за сто дукатов.

Мальчик любил бродить по горам. В полном одиночестве карабкался он по крутым уступам, часами просиживал над обрывами, любовался пейзажами и думал. Внизу паслись стада, над головой кружились орлы. Он наблюдал всё — природу и животных — и все запоминал. С детства воспитывались в нем чувства и ум. Дед заботливо следил, чтобы предоставленная Леонардо свобода не была им дурно использована.

Альбьера постоянным вниманием и заботой скрашивала ему домашнюю жизнь, которая протекала спокойно, без нужды, в довольстве.

Леонардо исполнилось около четырнадцати лет, когда он потерял деда и мачеху. Но ему некогда было предаваться горю. Сер Пьеро не любил терять времени: он женился еще раз и перебрался во Флоренцию.

Десятки, да что там — сотни лет происхождение гения Возрождения ни у кого не вызывало сомнения. Но вот в середине 1990-х гг. профессор Алессандро Веццози — крупный знаток творчества Леонардо да Винчи, директор «Музео Идеале» в родном городе великого художника — выдвинул новую гипотезу рождения Леонардо, имеющую самое непосредственное отношение к России. По мнению итальянского ученого, матерью Леонардо была... русская невольница.

К мнению профессора нельзя не прислушаться, он автор многих научных трудов, посвященных создателю «Джоконды». В 2001 г. в России в серии «Живопись. Открытия» вышла его книга «Леонардо да Винчи. Искусство и наука Вселенной», которая моментально разошлась.



*Алессандро Веццози*

Журналист газеты «Труд» Н. Шевцов позвонил в Винчи. Алессандро Веццози рассказал ему, что, как и во времена, когда там появился на свет будущий великий мастер, сегодня Винчи продолжает оставаться тихим городком, спрятавшимся в долине реки Арно, примерно на середине пути между Пизой и Флоренцией. «Рассказ Алессандро Веццози переносит на несколько столетий назад, а точнее в середину XV в., в эпоху кватроченто.

1452 г. Именно к этому году относится запись: „Родился мой внук, сын моего сына Пьеро. Случилось же 15 апреля, в субботу, в три часа ночи. Нарекли именем Леонардо“. Эту мнишь сделал дед

появившегося на свет младенца.

Отец новорожденного Пьеро, уважаемый всеми и, что не менее важно, весьма состоятельный человек, считался хорошим нотариусом. Он носил звание сэра (или сера), которое к Англии не имело никакого отношения. Этот титул присваивался в Италии, но только нотариусам. И не случайно на церемонии крещения в местном баптистерии присутствовали пятеро крестных отцов и матерей. Такой чести удостоивались только очень знатные и уважаемые люди. А ведь родившийся мальчик был... внебрачным ребенком.

О матери Леонардо знаем до сих пор очень мало. Даже Вазари — художник Возрождения и автор самого первого „Жизнеописания“ Леонардо да Винчи — практически ничего не упоминает о ней. Точно установлено лишь, что ее звали Катериной. Этим христианским именем называли многих рождавшихся в здешних местах девочек. Но если сведения о них заносились в местные церковные приходские книги, то о матери Леонардо ничего не сообщалось. К тому же у нее не было фамилии. Скорее всего, она приехала издалека.

Как выяснилось из дальнейшего рассказа А. Веццоли, в ту пору в Винчи обосновалось семейство, из которого вышли крупные работорговцы.

Надо сказать, что многочисленные государства, находившиеся на Апеннинском полуострове, в XV в. активно участвовали в работорговле. Чаще всего рабы приобретались на невольничьих рынках Ближнего Востока либо доставлялись в качестве военных трофеев. Хозяева рабынь не несли за них никакой ответственности. Нет ничего удивительного в том, что отец Леонардо уже вскоре после рождения сына женился на 16-летней девушке Альбьере Амадори, происходившей из знатного рода.

В дошедших до нас портретных изображениях Леонардо ничто не указывает на его восточную внешность, размышляет автор статьи „Русские ли корни у Леонардо да Винчи“ И. Ольшаницкий. Профессор Веццоли считает, что мать художника была привезена с Востока. На невольничий рынок она попала в качестве трофея, захваченного во время одного из турецких набегов на территорию Причерноморья — степных районов, заселявшихся русскими. Вполне возможно, что это были донские степи, где к тому времени уже стали обосновываться казаки. Так пленница оказалась в Италии, где ее встретил нотариус Пьеро.

Трудно сказать, чем занималась Катерина. Может быть, она работала в поле или прислуживала в доме. Известно, что родившийся ребенок остался у своего отца. Мать же поселилась в

другой деревне, примерно в полутора километрах от дома, где жил ее сын, который, когда подрос, изредка навещал Катерину. Судя по всему, мать Леонардо долго прожила на Востоке, и многое из того, что она усвоила там, перешло к сыну. Известно, что Леонардо был левшой, писал справа налево, начиная с последней страницы, то есть так, как это было принято на Востоке. Скорее всего, именно от матери ему передались навыки правописания и чтения. Но на каком языке? Неясно.

Установлено, что после рождения сына Катерину выдали замуж за печника-горца, который служил у отца ее ребенка. От него она родила девочку, которую в честь ее покровителя и отца Леонардо называли Пьерой.

Печник, судя по всему, не случайно стал мужем Катерины. Нотариус Пьеро и его брат Франческо владели несколькими печами для обжига керамики, которые обслуживали наемные работники. Один из них и был избран мужем для Катерины. И кто знает, не эти ли печи окажут влияние на всю последующую жизнь Леонардо: мальчик увлекся изготовлением керамических фигурок, некоторые из которых сохранились до сих пор. Не повлияли ли занятия керамикой на дальнейшие увлечения Леонардо, который, в отличие от других мужчин из рода его отца, не стал нотариусом, а принялся изучать науки, заниматься живописью и скульптурой?

### ***Притяжение Востока***

Для подтверждения выдвинутой теории о славянском происхождении матери Леонардо необходимо обнаружить документ, в котором зафиксирован факт покупки рабыни Катерины. Он пока что не найден. Но если поискать хорошенько в архивах Тосканы, считает Веццоци, то не исключено, что он может быть обнаружен.

И как не влиянием матери можно объяснить увлечение Востоком, которое Леонардо сохранял на протяжении всей своей жизни. Взять хотя бы проект моста через пролив Босфор, под которым могли бы проплывать крупные парусные суда.

Так почему бы не быть обнаруженным и документу о покупке рабыни, имя которой Катерина?

Об увлечении Леонардо Востоком говорит и якобы предпринятое им путешествие в горы Армении. В архивах художника обнаружены черновики письма на имя некоего высокопоставленного лица в Сирии, наместника султана Вавилона — так тогда называли Каир. В нем Леонардо

рассказывал о своем путешествии в Армению и о желании побывать в Сирии для реализации ряда своих замыслов.

Но абсолютно точно известно, что Леонардо ни в Сирии, ни в Армении не был. Скорее всего, это были фантазии великого мастера, его тайные желания, которые он благодаря своему гениальному воображению мысленно превращал в реальность. Ведь вспомним, что и Пушкин частенько в стихах переносился „под небо Африки своей“. И Есенин мечтал о Персии...

Много интересного о жизни Леонардо, о его творческих изысканиях, о реализованных планах и несостоявшихся проектах рассказал профессор Веццоци. Просматривая документы Леонардо, он обнаружил отпечатки пальцев, которые могли принадлежать только его великому земляку. Их принадлежность Леонардо не вызывает никаких сомнений, считает итальянский ученый. Эта находка позволяет сделать удивительные открытия — ведь Леонардо, как известно, писал свои картины пальцами. Поэтому, сверив обнаруженные отпечатки пальцев, можно определить авторство его картин, в том числе и тех, которые остались незаконченными.

В „Музео Идеале в Винчи“, экспозиция которого полностью посвящена великому художнику, есть традиция: его посетителей угощают восточным напитком акуароза (розовая вода), приготовленным по рецептам Леонардо да Винчи. И каждый поднимает бокал за великого художника, за его родителей — за отца и мать, которая, как очень хотелось бы верить, была нашей соотечественницей...

### *Еврейский гамбит*

Заманчивая и романтическая версия профессора Веццоци сразу же была встречена в штыки некоторыми оппонентами. Особенно богато представлены сторонники так называемой еврейской составляющей родословной Катерины, считающие, что она именно и была еврейкой — восточноевропейской или хазарской. И уж тогда точно никаких документов о ее происхождении в архивах не найдут. Ведь рубеж этих веков — время изгнания евреев из Испании и масштабных погромов, и евреи нигде в Европе не могли найти себе пристанище, но с почетом были приняты в Иране и Турции, где они составляли целый квартал в Стамбуле и передали туркам свой опыт в самых разных профессиях, — например, в производстве пушек, направленных против своих преследователей.

В 1492 г. — году изгнания евреев из Испании — Леонардо да

Винчи было сорок лет. В Италии обстановка была не лучше, чем на Пиренейском полуострове. Их королевские величества поделили между собой всю тогдашнюю вселенную по результатам Великих географических открытий. Никакому нотариусу в Италии не нужно было оказаться в списках еврейских домов.

# ФЛОРЕНЦИЯ: СРЕДИ ДРУЗЕЙ И ВРАГОВ

## *Лаборатории ученичества*

В 1466 г. молодой нотариус сер Пьеро да Винчи переехал из своего имения в окрестностях местечка Винчи в тосканских Альбанских горах во Флоренцию. Незадолго перед этим он потерял свою первую жену Альбьеру Амадори и женился на Франческе Ланфредини, которую и привез с собой во Флоренцию вместе со старушкой-матерью, служанкой и сыном Леонардо.

Провинция перестала удовлетворять его интересы как нотариуса. Расчетливый Пьеро много раз бывал в резиденции Медичи и знал, что там делаются хорошие дела, а благоприятная хозяйственная конъюнктура всегда обостряет жажду наживы. Молодой нотариус хотел жить широко, и все виденное поддерживало в нем надежду на богатство, в чем он не обманулся.

Вскоре Леонардо был отдан в обучение к известному флорентийскому живописцу и скульптору Андреа Верроккьо (1436–1488). Так во Флоренции определились его интересы, были приобретены первые знания.

Четырнадцатилетний подросток получил такое домашнее воспитание, какое давали детям только в богатых буржуазных семьях: его научили кроме чтения, письма и начатков арифметики, к которой он обнаружил большую склонность, еще и элементарной латыни, музыке и пению. А потом началась настоящая наука, причем в тех областях, в которых мальчику суждено было подняться на самые высокие вершины.

"...Несмотря на разнообразные увлечения, он никогда не бросал рисования и лепки, ибо это были вещи, которые больше всего другого привлекали его воображение. Приметив это и приняв во внимание возвышенность его характера, сер Пьеро, захватив с собою однажды несколько его рисунков, отнес их к Андреа Верроккьо, бывшему большому его приятелем, и убедительно просил его сказать, достигнет ли Леонардо, отдавшись рисованию, каких-либо успехов.

Андреа пришел в такое изумление, увидев, насколько замечательны первые опыты Леонардо, что посоветовал Пьеро дать сыну возможность посвятить себя этому искусству. Тогда Пьеро принял решение отдать Леонардо в мастерскую Андреа".

Так повествует биограф Джорджо Вазари о поступлении Леонардо учеником к Верроккьо.

Что же представляли собой тогдашние боттеги — школы ученичества?

Это были лаборатории исключительного значения. У наиболее известных живописцев юные ученики обучались прежде всего тому ремеслу, которое считалось преддверием серьезной художественной выучки, — ювелирному искусству. Одновременно их учили грамоте и цифири, посвящали постепенно в тайны простейшей живописной техники: растиранию и смешению красок, левкасу, подготовке деревянной доски для станковой картины, подготовке стены для изготовления фрески. Потом понемногу начинали доверять им грунтовку и нанесение фона, а от мелкой ювелирной лепки и чеканки переходили к лепке скульптурной.

Одновременно их учили рисунку, сначала заставляя срисовывать различные предметы, а потом рисовать с натуры. Чем дальше, тем сложнее становилась наука; наряду с изучением живописи и скульптуры в нее включалась и архитектура. Почти все итальянские художники, начиная с Джотто, пробовали свои силы в любом из этих искусств. А были и такие мастера, которые создавали шедевры во всех трех областях...

Едва ли не самой замечательной особенностью боттег крупных художников XV в. было то, что ученики знакомились там не только с приемами и методами живописи, скульптуры и архитектуры, но и с основами точных наук.

### *Опыты и эксперименты*

Как это случилось и почему? Основы живописи, скульптуры и архитектуры в тот момент, когда в Италии началось их развитие, т. е. в начале XIII в., покоились на чисто эмпирическом опыте.

Личный опыт художника был альфой и омегой его творчества, и свои навыки он передавал своим ученикам. Искусство, можно сказать, до самого XV в. держалось на передаваемых по преемственности от учителя к ученику добытых на практике, никакой теорией не подкрепленных приемах. И только в XV в. художники принялись думать о том, чтобы подвести под свои приемы какую-то теорию. Так от несистематизированного опыта постепенно начал совершаться переход к опыту целеустремленному, к эксперименту.

Чтобы обострить свое восприятие мира, улучшить память и развить воображение, Леонардо уже в юном возрасте практиковал

специальные психотехнические упражнения, восходящие к эзотерическим практикам пифагорейцев и даже, что трудно представить, к современной нейролингвистике.

Так, один из секретов Леонардо да Винчи заключался в особой формуле сна: он спал по 15 минут каждые 4 часа, сокращая таким образом свой суточный сон с 8 до 1,5 часа. Благодаря этому гений сэкономил сразу 75 процентов времени сна, что фактически удлинило его время жизни с 70 до 100 лет!

Первым, кто понял, что приемы, передающиеся от учителя к ученику, покоятся на научных законах, был знаменитый архитектор, создатель флорентийского соборного купола, строитель капеллы Пацци, дворца Питти и многих других зданий Филиппо Брунеллески. Это был поистине великий художник, который начал работать как скульптор, участвуя в знаменитом флорентийском конкурсе на вторые двери Баптистерия (одна из самых старых флорентийских церквей, в которой крестили всех детей, родившихся в городе, — "мой прекрасный Сан-Джованни", как называл его Данте) в 1401 г. Но, когда победителем был признан не только он, но и Лоренцо Гиберти, Брунеллески забросил скульптуру и целиком посвятил свои силы архитектуре. Он долго пробыл в Риме вместе с другим гениальным художником, скульптором Донателло, и там, изучая римские архитектурные памятники, вычисляя, вымеривая, взвешивая, докапываясь до фундаментов, стал постигать законы архитектурной техники, угадывать и изучать пути, ведущие от зодчества к математике. Он же первый установил правила перспективы в живописи, хотя картин не писал, а рисовал только схематические пейзажи, служившие проверкой перспективных правил.

Поскольку и работы над перспективной проблемой вели также к математике, то Брунеллески вынужден был обратиться к изучению математики в ее чистом виде, в объеме, значительно превосходящем то, что давалось обычными "абаками", т. е. учебниками, содержащими лишь основные арифметические действия и первые правила геометрии.

### ***Приобщение к образованию***

Огромную помощь Филиппо Брунеллески, в то время уже немолодому, оказал в этом еще совсем юный математик Паоло Тосканелли, закончивший как раз тогда свое математическое образование и ставший настоящим специалистом в этой науке. Он многому мог научить Брунеллески, никогда не изучавшего

систематически математику. Тесная дружба, завязавшаяся между уже известным архитектором и начинающим ученым, бывшим почти на двадцать лет моложе, является чрезвычайно важным фактом. Вазари говорит, что Тосканелли обучил Филиппо геометрии, а Филиппо, в свою очередь, "объяснял ему все вещи" фактами из практического опыта, и так хорошо, что "ставил в туник" молодого ученого. Так, в лице одного из талантливейших своих представителей искусство потребовало помощи у науки и получило её.

Одно обстоятельство, однако, затрудняло сближение искусства и науки. Художники были людьми, которым не хватало научной подготовки. Почти никто из них не знал латыни, т. е. языка, приобщающего либо к "школьной" науке, либо к гуманистической образованности. Они умели читать и писать только по-итальянски, часто записывали на итальянском языке свои мысли и результаты своих опытов, пытаясь придать им систематическую форму. Записи Брунеллески, если и были, до нас не дошли. Записи же ("Комментарии") его соперника и в скульптуре, и в архитектуре Лоренцо Гиберти (1378–1455) нам известны. Они чрезвычайно любопытны как в своих достоинствах, так и в своих недостатках.

Между тем потребность дать теоретическое изложение научных основ различных отраслей искусства становилась все настоятельнее. Чтобы справиться с этой задачей по-настоящему, нужны были два условия: во-первых, чтобы человек чувствовал себя уверенно во всех областях искусства, т. е. был художником сам, и, во-вторых, чтобы он имел хорошую научную подготовку, такую, какой не хватало не только Гиберти, но и Брунеллески. Каким же путем возможно было получить требуемую научную подготовку в условиях кватроченто?

Люди в то время приобщались к образованию двумя путями. Первый из них был путь "школы" — старый средневековый метод, где дарило богословие, где командовал догмат, где тяжело ворочали латынью особого сорта, которой не узнали бы Цицерон и Квинтилиан, языком, которым свободно оперировали схоластические эрудиты любой страны. Все то, что от науки, завещанной человечеству античным миром, было спасено Византией и арабами, было достоянием этой "схоластической", школьной эрудиции: математика, космография, астрономия, техника, естествознание, философия. Научные сочинения греков и арабов были с грехом пополам переведены на схоластическую латынь, искаженные иной раз до неузнаваемости, но осененные авторитетом церкви.

К этим материалам Винчи, живя во Флоренции, имел доступ.

Кстати, итальянские исследователи недавно обнаружили тайную мастерскую Леонардо. Она находилась в здании мужского монастыря Св. Аннунциаты в самом центре города. Монахи из ордена Служителей Девы Марии сдавали некоторые монастырские комнаты именитым гостям. О существовании мастерской было давно известно из разных документов, так же как и то, что Леонардо останавливался в этом монастыре. Но искусно запечатанные комнаты обнаружить было непросто. За распечатанной дверью оказалась лестница, датируемая 1430 г., работы флорентийского скульптора и архитектора Микелоццо Бартоломео. Эта лестница вела в пять комнат, в которых обитал Леонардо со своими учениками. В обители великому ученому предложили отличные условия, поскольку он был уже знаменит. Самая большая комната с двумя окнами являлась спальней. Кроме нее существовала еще смежная потайная комната, где Мастер работал сам. Остальные комнаты служили мастерской для Леонардо и его учеников, которых было 5–6 человек. Некоторые подробности говорят о том, что в их числе находился и повар.

Местонахождение мастерской было идеальным. Монастырская библиотека содержала коллекцию из почти 5000 рукописей, очень интересовавших да Винчи. Неподалеку находился госпиталь Св. Марии, где он мог заниматься анатомированием трупов.

### *Первые уроки анатомии*

Как мы помним, в юношеские годы Леонардо, находясь в то время во Флоренции под покровительством семейства Медичи, трудился сначала подмастерьем у Андреа дель Верроккьо. Недалеко от мастерской Верроккьо находилась мастерская Антонио дель Поллайоло, который создал гравюру "Битва обнаженных". Поллайоло был одним из первых художников Возрождения, который занимался в анатомическом театре, изучая мышечную систему человека. Можно предполагать, что для молодого Леонардо полотна Поллайоло стали первыми уроками анатомии человека. Художники Возрождения принимали анатомию человека как вспомогательное средство для правильного представления о теле. Именно поэтому они большое внимание придавали изучению мышечной системы, а не устройству его внутренних органов. Известно, что Поллайоло сам производил вскрытие трупов, однако его больше интересовала

анатомия мышц, поэтому грудная клетка, брюшная полость и череп не вскрывались.

Первоначальный интерес Леонардо да Винчи был таким же, как и у Поллайоло. Однако в дальнейшем Леонардо рассматривал анатомию не только как приложение к живописи и скульптуре.

Занятия анатомией охватывают всю жизнь Леонардо да Винчи: первая рукопись относится к 1484 году, а последняя — к 1515-му. Вероятно, именно во Флоренции Леонардо впервые побывал в анатомическом театре. Свои анатомические вскрытия Леонардо да Винчи производил в госпитале Санта-Мария Нова, основанном в 1255 году. При госпиталях занимались анатомией и другие флорентийские художники. Например, Микеланджело работал при больнице Святого Духа.

Основным практическим руководством при анатомировании в Средние века являлся научный труд Мондино де Люччи (1275–1325) "Анатомия". Его метод вскрытия трупов использовали многие поколения врачей-анатомов и художников, а также и Леонардо да Винчи.

В жарком климате Италии вскрытие производили в течение нескольких дней. Считалось, что в первый день необходимо производить вскрытие живота, во второй — груди, в третий — сердца и в четвертый день — конечностей. Изучение головы начинали с рассечения скальпа, далее производили вскрытие черепа, исследовали мозг и затем обязательно — основание черепа.

К этому периоду жизни Леонардо относятся одни из первых схематических анатомических зарисовок поперечных срезов ноги. Леонардо считал анатомические зарисовки основой изучения строения человеческого тела. В своих записях Леонардо рассказывает о количестве проведенных им вскрытий, об условиях, в которых ему пришлось работать, и о необходимости владения рисунком, знаниями геометрии, представлениями перспективы, о необходимости быть прилежным. Он писал: "И если скажешь, что лучше заниматься анатомией, чем рассматривать подобные рисунки, ты был бы прав, если бы все эти вещи, показываемые в подобных рисунках, можно было наблюдать на одном теле, в котором ты, со всем своим умом, не увидишь ничего и ни о чем не составишь представления, кроме разве как о нескольких немногих жилах, ради которых я, для правильного и полного понятия о них, произвел рассечение более десяти трупов, разрушая все прочие члены, вплоть до мельчайших частиц уничтожая все мясо, находившееся вокруг этих жил, не заливая их кровью, если не считать незаметного излияния от разрыва волосных сосудов; и одного трупа было недостаточно на

такое продолжительное время, так что приходилось работать последовательно над целым рядом их, для того чтобы получить законченное знание, что повторил я дважды, дабы соблюсти различия. И если даже ты имел бы любовь к предмету, тебя, быть может, отшатнуло бы отвращение, и даже если бы не отшатнуло оно, то, может быть, тебе помешал бы страх находиться в ночную пору в обществе подобных разрезанных на части, ободранных, страшных видом своим мертвецов. И даже если это не помешало бы тебе, быть может, будет не доставать тебе точности рисунка, необходимой в подобных изображениях. И если бы ты овладел рисунком, у тебя не было бы еще знания перспективы, и даже если бы рисунок и сопровождался знанием последней, то требовался бы еще строй геометрических доказательств и метод расчета сил и крепости мышц".

### ***Эффект трехмерного пространства***

Здесь следует упомянуть, что многие качества, обязательные для художника, которых упомянул Леонардо да Винчи, прежде всего были присущи ему самому.

Предпочтение рисунку в изучении анатомии отражено в одной из дневниковых записей Леонардо: "...я человек без книжного образования... не будучи словесником, я не смогу хорошо сказать то, о чем хочу трактовать".

Как мы узнаем позже, в 1492 г. Леонардо да Винчи покинул Флоренцию и перебрался в Милан. В дальнейшем он уделял большое внимание пространственной конструкции сюжета картин, когда его не столько интересовали передача цвета или изображение контура, сколько создание эффекта трехмерного пространства. Этот метод был использован впоследствии при анатомических зарисовках — Леонардо показывал объект с четырех сторон.

Многопроекционное изображение частей человеческого тела впервые было воспроизведено Леонардо и использовано в дальнейшем другими анатомами. Однако его рисунки в течение многих лет были неизвестны, а "отцом анатомии" считали Везалия (1514–1564). В медицинском учебнике "О строении человеческого тела" (1543) Везалий использовал тот же принцип многопроекционного представления частей тела человека, что и Леонардо да Винчи.

По мнению искусствоведа Роберта Уоллеса, до Леонардо представители медицины мало интересовались анатомическими рисунками, а многие из них даже вовсе отвергали их

необходимость на страницах книг, считая, что они отвлекают студентов от текста. Но все рисунки Леонардо были настолько ясны и убедительны, что никто больше не смог отрицать их значения в преподавании медицины и анатомии. По сей день анатомические рисунки в учебниках анатомии воссоздают по принципу, предложенному Леонардо да Винчи. А его желание написать "Трактат по анатомии", к сожалению, так и осталось нереализованным...

Плодотворно занимаясь секционной работой и зарисовкой различных частей тела, Леонардо да Винчи считал тело человека и животных совершенством природы, отдавая ей приоритет в создании плоти: "Хотя бы ум человеческий и делал различные изобретения, различными орудиями отвечая одной цели, никогда он не найдет изобретения более прекрасного, более легкого и более верного, чем изобретения природы, ибо в ее изобретениях нет ничего недостаточного и ничего лишнего. И не пользуется она противовесами, когда делает способные к движению члены в телах животных, а помещает туда душу..." Тем не менее, будучи человеком верующим, Леонардо писал далее: "...неприкосновенным оставляю Священное Писание, ибо оно — высшая истина". А о сердце написал так: "Чудесное орудие, изобретенное верховным художником".

Изучая строение человеческого тела, Леонардо придавал большое значение сравнительной анатомии, считая необходимым создать трактат об этом: "Описание человека, которое охватывает и тех, кто подобного ему вида, — как павиан, обезьяна и многие другие. Составь отдельный трактат с описанием движений четвероногих животных, — среди коих и человек, который также в детстве ходит на четырех ногах... Изобрази здесь ноги медведя и обезьяны и других животных, с тем, чем отличаются они от ноги человека, и также помести ноги какой-нибудь птицы. Опиши особенности внутренностей человеческой породы, обезьяны и подобных им... используй это описание для трактата".

Но, по мнению исследователей, Леонардо да Винчи допускал ошибку, характерную для его времени, находя слишком много органов, как бы точь-в-точь совпадающих у животного и человека.

### ***От занятия живописью к изучению внутренних органов***

В создании анатомических рисунков Леонардо придерживался строгой последовательности. Он писал: "Прежде чем ты сделаешь мускулы, нарисуй вместо них нити, показывающие положения этих мускулов, которые своими

концами будут кончаться в месте прикрепления мускулов к их кости. И это дает удобнеее понятие, если ты хочешь мускулы изобразить все, один над другим. Но, если будешь делать это иначе, чертеж твой окажется спутанным". Увлекаясь механикой и пытаясь точно передавать движения человека, Леонардо да Винчи большое внимание уделял изучению мышечной системы и строению скелета: "Природа не может заставить двигаться животных без механических инструментов..." Вероятно, этим можно объяснить, почему Леонардо с такой скрупулезностью переданы изображения мышц рук, ног, шеи. По этой же причине, наверное, изображения внутренних органов, и в частности головного мозга, даны схематично. В комментариях к своим записям он указывает и на функции периферических нервов. Особое значение придавал Леонардо нервам пальцев рук и ног, подчеркивая их большую функциональную важность. "Сначала нарисуешь ты кости отдельно и немного вынутыми из сустава, дабы лучше различить очертания каждой кости порознь. Затем соединишь ты их друг с другом так, чтобы они ни в чем не отклонялись от первого рисунка кроме тех частей, которые друг друга закрывают при соприкосновении. Когда это сделано, изобразишь на прежнем рисунке с теми мускулами, которые связывают кости. Затем ты сделаешь четвертый рисунок — нервов, которые являются носителями ощущений. Далее следует пятый — нервы, которые движут или, вернее, дают пальцам ощущения. И, в-шестых, сделаешь верхние мускулы ноги, в которых распределяются чувствующие их нервы. И седьмой пусть будет рисунком вен, питающих эти мускулы ноги. Восьмой пусть будет рисунком нервов, движущих концы пальцев. Девятый — рисунком вен и артерий, располагающихся между костями и мясом. Десятым и последним рисунком должна быть готовая нога со всеми ощущениями. Ты мог бы сделать еще одиннадцатый, наподобие прозрачной ноги, в которой можно было бы видеть все названное выше".

### ***Жажда знаний***

Широко известные рисунки черепа, выполненные Леонардо да Винчи, относятся к миланскому периоду его жизни. Эти рисунки являются выдающимися шедеврами анатомии Средневековья.

Вот как пишет о медицинском гении Леонардо профессор В.В. Крылов, известный российский нейрохирург:

"Помните, у Вазари? "Величайшие достоинства, которыми

когда-либо обладал человек, как ниспосланные свыше, так и врожденные, — или нет, все же сверхестественные, чудесным образом соединившиеся в одном человеке: красота, грация, талант — были таковы, что, к чему бы этот человек ни обращался, любое его действие было божественно; он всегда оставлял других людей позади, и это доказывало, что он ведом рукой самого Господа". Таким представлял Леонардо да Винчи его первый биограф. До сих пор многие грани этого человека, бесконечно одаренного Богом, остаются загадкой.

Леонардо да Винчи интересовали не только пропорции в анатомии (имеются многочисленные записи изучения пропорций частей тела у детей и взрослых, а его рисунок пропорций человека по настоящее время является самым популярным и воспроизводимым), но и расположение органов чувств. Представления художника о строении органов чувств соответствовали сложившимся представлениям Средневековья. Он полагал, что мозг состоит из трех луковиц с желудочками, располагающимися по одной линии позади глазных яблок:

1- желудочек — воспринимающая способность (*impressiva*), интеллект (*intellecto*);

2- желудочек — (*senso commune*), воля (*volunta*);

3- желудочек — память (*memoria*).

По мнению Леонардо,местилище общих чувств (*senso commune*) было центром человеческого бытия. Этот центр располагался в точке пересечения диагоналей.

Зарисовки желудочков мозга и пометки художника об их функциях свидетельствуют о значительном к ним интересе. Первые упоминания о существовании желудочков мозга связаны с именем Аристотеля. Головной мозг в рисунках Леонардо представлен в виде сферы. На рисунке желудочковая система представлена расширенной — вероятно, это первое и наиболее точное изображение гидроцефалии. Рисунок выполнен в 1510 г., а пятью годами ранее он же сделал слепок желудочков мозга быка жидким воском. Леонардо — первый, кто прибегнул к инъекции желудочков. Следует также упомянуть, что он был первым, кто предложил использовать стеклянные модели органов и сосудов, чтобы наблюдать, как по ним течет кровь.

Изображение позвоночника — одно из лучших в анатомических зарисовках Леонардо. Позвоночник представлен в двух плоскостях. Отдельно изображены шейный отдел позвоночника, первый шейный позвонок (атлант), второй (осевой) и третий. В своих рисунках Леонардо большое внимание обращает на суставы позвонков — лишнее подтверждение желания исследовать двигательные функции человека. Поражает

в рисунках точная передача строения позвоночника, сравнимая с данными компьютерной томографии. Леонардо первым определил точное число позвонков и первым наиболее точно воспроизвел форму позвоночного столба. Он также первым предположил, что мышцы шеи удерживают шейный отдел позвоночника наподобие канатов, привязанных к мачте корабля.

Анатомические работы, выполненные Леонардо, опережали свое время, но широко стали известны гораздо позже.

Жажда знаний сделалась для Леонардо самым великим искушением. Он испытывал величайшее уважение к науке. А одну из записей в его дневнике можно считать напутствием потомкам: "И может быть, терпения не хватит у тебя, и ты не будешь прилежен. Обладал ли я этим всем или нет — об этом дадут ответ 120 мною составленных книг, причем не мешали мне ни корысть, ни нерадение, а только время... Прощай".

### ***Гуманисты против схоластов***

Можно сказать, что Леонардо да Винчи повезло. Он родился, что называется, почти вовремя. В XV в. в Италии на схоластическую науку уже давно велась атака. Ее позиции штурмовались гуманистами, представителями новой образованности и идеологами культуры Ренессанса, постепенно включавшими в круг своих интересов и исследований научные вопросы.

Гуманисты постоянно и упорно подчеркивали, что у них иной подход к науке, чем у схоластов, и что научные задачи они понимают совсем по-другому, чем те. Недаром гуманисты создали новую педагогику, требовавшую индивидуального подхода к ученику, обращавшую такое же внимание на физическое воспитание, как и на умственное, свободную от воздействия богословия. Недаром свою высшую школу они называли *studio* — местом занятий, а не университетом, ибо они вовсе не гнались за универсальным охватом всех дисциплин, а культивировали науку, сообщающую "человечность" студенту, воспитывающую личность.

Но ни школьно-университетский ученый, ни гуманист чистого типа не могли взять на себя ту задачу, решение которой стало жизненно важным для художников. Ибо художники были те самые неученые люди, от которых отмежевались и "школа", и гуманисты.

Искусство же было менее всего аристократично: оно обращалось ко всем без исключения и уже давно сделалось

наиболее демократическим орудием культуры.

С другой стороны, самим художникам не хватало знаний. Задача, таким образом, оказывалась по плечу только такому художнику, который владел бы схоластикой, и такому гуманисту, который был способен сломать решетку "огороженного сада" и начать писать не по-латыни, а на языке, понятном любому художнику, т. е. по-итальянски.

И такой человек нашелся. Леон-Баттиста Альберти (1407–1477) был на тридцать лет моложе Брунеллески и Гиберти, родился в богатой купеческой семье. Род его стоял уже давно в первых рядах крупной флорентийской буржуазии и был выброшен в изгнание в результате социальной борьбы в восьмидесятых годах XIV в. Леон-Баттиста родился и получил образование не во Флоренции. Быть может, поэтому он основательнейшим образом прошел "схоластическую" науку и хорошо изучил многих классиков точных дисциплин.

Занятия дисциплинировали ум Альберти и подготовили его к той удивительно разнообразной и плодотворной карьере артиста, писателя и ученого, которая создала ему славу "всестороннего человека", *homo universale*. Но карьера ученого в Италии XV в. не могла развиваться вне гуманистической науки, и Альберти вовремя это понял. Нодаром он отдал все свои физические и умственные силы напряженным занятиям. Он в совершенстве владел школьной и гуманистической науками. Занимаясь у одного из самых популярных профессоров-классиков Гаспарипо Барцицци, он был посвящен в самые глубины тогдашней филологии и познакомился со многими будущими корифеями гуманизма. Когда в 1428 г. семья Альберти была амнистирована и получила разрешение вернуться во Флоренцию, Леон-Баттиста, кончавший в то время свое юридическое образование в Болонье, поспешил в город своих предков.

Мировоззрение Альберти сложилось по-настоящему и окончательно не в годы его учения и не в годы служения папам в Риме, а в те годы, когда он во Флоренции приобщался к интересам артистической богемы и гуманистической интеллигенции и одновременно нашел контакты со своим классом. Под этими перекрестными влияниями он нашел свой настоящий путь.

Леон-Баттиста был незаконнорожденным. От отца он получил фамильное имя, родственные связи и образование, но пути в жизни должен был прокладывать самостоятельно. Его увлек творческий пафос больших художников, и он потянулся к их кругу, чувствуя, что может не только принять участие в их работах как артист, но, что важнее, прийти к ним на помощь

благодаря своим знаниям, как ученый и писатель. Он знал, что Брунеллески, практически прекрасно знакомый со строительной механикой, неспособен сформулировать ее основы теоретически; что тот же Брунеллески, как и Учелло, как и умерший гениальный Мазаччо, одолевали мало-помалу возникающие трудности, но не умели дать своим практическим достижениям понятного и убедительного словесного выражения.

Донателло успешно искал и находил истинные пропорции человеческого тела, но ему и в голову не приходило, что нужно было говорить о том, как он их нашел и каковы они. Он понимал, что всем этим художникам мешает изложить их знания прежде всего одно: отсутствие "школьной" подготовки.

В боттегах художников делалось много научных открытий на ходу, и они передавали свой опыт из поколения в поколение. Некоторые из художников пробовали изложить свои знания на бумаге. Но эти так называемые мозговые атаки были в конце концов всего только ученой кустарщиной. Типичный ее образец — "Комментарии" Гиберти, о которых говорилось выше.

Конечно, ни Альберти, ни вообще кто-либо из ученых никогда не был бы в состоянии хотя бы частично разрешить столько научных задач, если бы этому не благоприятствовала вся социальная обстановка. Расцвет деятельности Альберти приходится на 40—50-е гг. XV в.

### *Расцвет искусств*

То был один из самых блестящих моментов в истории Флоренции. Не замечалось еще никаких признаков упадка. Торговый капитал царил безраздельно. Все ему подчинялось. Торговля, промышленность, кредитное дело процветали. В кассах богатых купцов росла свободная наличность, и от избытка барышей они отдавали немало на украшение своих жилищ, церквей, общественных зданий и жизни вообще. Никогда празднества не были такими пышными и не длились так долго. Но деньги тратились с политическим расчетом: чтобы могли заработать художники и ремесленники, чтобы трудящиеся основательнее забыли тяготы своей повседневной жизни, созерцая сказочное великолепие на праздниках.

Буржуазия спокойно наслаждалась своими богатствами. Опасные классовые бои были уже позади.

В круг интересов гуманистической науки вошли одновременно математика и география, экономика и механика. Географии вменялось в задачу искать торговле новые рынки,

экономика и техника должны были рационализировать промышленность.

Флорентийские купцы являлись людьми предусмотрительными. А интеллигенция сейчас же восприняла новый социальный заказ. Надо было бросать рассуждение о лицемерии и добродетели и писать о вещах, практически нужных: о том, как усовершенствовать прядильные и ткацкие приборы, как улучшать пути сообщения, чтобы становился дешевле транспорт, как поднимать урожай, как вести хозяйство в обширных имениях, чтобы оно давало больше дохода.

Пьеро да Винчи поступил очень разумно, решив отдать сына в боттегу Андреа Верроккьо. Боттега Верроккьо уже давно была своего рода показательной мастерской, куда обращались художники Тосканы и соседних областей, чтобы меняться друг с другом практическим опытом, делиться собственными открытиями, знакомиться с результатами чужого мастерства, новых методов и приемов. Никто лучше Андреа не сумел бы стать центром такого живого общения. Очень широкий по своим интересам — ювелир, резчик, живописец, музыкант, он внимательно следил за всякого рода открытиями, полезными для искусства. Он "с молодых лет занимался науками, особенно геометрией", отмечает Вазари, называя его художественную манеру жесткой и грубоватой. Но Вазари не заметил, что эти стилевые особенности Верроккьо придавал своим произведениям умышленно, до определенного момента — пока считал их элементами известной остроты рисунка. Когда он понял, что они рисунку вредят, он быстро от них избавился — вероятно, не без влияния Леонардо.

К моменту появления Леонардо в мастерской Андреа Верроккьо он мог познакомиться со всеми работами Леона-Баттисты Альберти, написанными но-итальянски, то есть на том языке, который, по мнению некоторых лингвистов, сформировался на основе народной латыни из флорентийского диалекта. Недаром ведь он смолodu интересовался науками. И его юный ученик, которому начальное обучение и годы отрочества дали уже достаточную теоретическую подготовку, скоро усвоил наряду с азбукой "рисовального искусства" и это особенное внимание к научным вопросам: стремление выяснить, насколько искусство нуждается в науке и как наука должна оплодотворять приемы искусства.

Леонардо, вероятно, начал, как и другие до него, с изготовления ювелирных изделий и от них перешел к скульптуре. Он вылепил несколько женских и детских головок, и Вазари отмечает одну особенность этих его первых опытов: женские головки были смеющиеся. Леонардо уже тогда искал тайну изображения улыбки. Самой известной из работ юного Леонардо, не потерявшей, подобно многим другим, является ангел на верроккьевой картине "Крещение Христа" (находится во флорентийской галерее Уффици). "Верроккьо, — говорит Вазари, — поручил Леонардо написать ангела, держащего одеяния. И хотя тот был юнцом, однако выполнил это так, что ангел Леонардо вышел много лучше, нежели фигуры Верроккьо". Вазари добавляет, что Верроккьо так был расстроен явным превосходством своего ученика над собой, что с тех пор не прикасался к кисти.

Последнее неверно: Вазари любил такие чисто литературные эффекты и не очень смущался тем, что его утверждения противоречат фактам. "Крещение Христа" написано в 70-х гг. XV в., а боттега Верроккьо работала и принимала заказы значительно позднее. Гораздо удивительнее, что некоторые из историков искусства упорно не хотят признать, что ангел Леонардо резко выпадает из стиля всей картины и не мог быть написан самим Андреа.

Когда Леонардо рисовал безо всякой цели, то есть просто развлекался, то чаще всего покрывал бумагу профилями. Это стало его привычкой. Он сделал десятки набросков, более или менее похожих: суровый старик и красивый, почти женственный юноша. Если не выходить за рамки искусства, то можно сказать, что они символизируют столкновение грации и воображения с суровой дисциплиной научного подхода к предмету.

Поразительно, что за шестьдесят семь лет он создал столь мало картин — чуть более двенадцати. И только во второй половине XX века критики признали, какие картины действительно принадлежат Леонардо.

Одна из трудностей идентификации его картин связана с эволюцией Леонардо как художника: его произведения, знаменующие Высокое Возрождение, столь совершенны, что порой трудно принять то, что его ранние работы написаны той же рукой. Другая трудность сопряжена с сильным влиянием, которое он оказывал не только художнически, но и интеллектуально. Это стало причиной того, что за несколько веков было создано множество подражательных произведений. Третья проблема относится к обычаю того времени работать вместе. В таких коллективных работах очень трудно выявить руку Леонардо.

К счастью, во всей этой неразберихе есть абсолютно достоверный факт: ранние картины Леонардо вне всяких подозрений. Вазари специально упоминает о том, что Верроккьо писал "Крещение Христа" вместе со своим учеником Леонардо. И что да Винчи написал в ней ангелов, которые выглядят лучше всех остальных фигур.

Стоит отметить, что после написания "Крещения Христа" Верроккьо, похоже, навсегда оставил краски в покое. Юношеская работа Леонардо, как первая разработка темы начинающего композитора, много говорит о возможностях, которые в будущем развивались и совершенствовались.

Поза изящной, одетой в голубой плащ фигурки свободна и грациозна. Поворот головы, согнутые колени и руки предполагают, что ангел только что принял эту позу и еще в движении. Он глубоко озабочен происходящим действием и сосредоточил свое внимание на священном обряде; по контрасту с ним соседний ангел, написанный Верроккьо, смотрит в пространство, как скучающий статист или прихожанин, ожидающий конца слишком долгой проповеди. В лице ангела Леонардо сосредоточились представления художника о человеческой красоте: мягкость, некоторая женственность, чуть размытые контуры и знаменитая, едва уловимая улыбка. Вьющиеся волосы говорят о делящемся всю жизнь тяготении к извилистым, прихотливым линиям. Пробивающаяся сквозь камни трава возле ангела говорит о глубоком восприятии художником природы.

Леонардо внес существенный вклад в пейзаж "Крещения". Изображенные на полотне водоемы и туманы солнечного цвета и игра теней, предвосхищающие волшебный, почти нереальный пейзаж "Моны Лизы", совершенно не в стиле Верроккьо. Здесь Леонардо применяет воздушную перспективу, которая сильно отличается от перспективы Брунеллески. Согласно словарям, воздушная перспектива — это создание глубины изображения с помощью градаций цвета и прорисованных деталей. Леонардо много размышлял об атмосфере и воздухе и считал, что это почти осязаемая масса частиц между глазом и видимым объектом, прозрачный океан, в который погружены все предметы. Воздух, наполненный светом и тенью, туманом и влажностью, выполняет связующую функцию, чем достигается взаимосвязь переднего и заднего планов. Многие годы своей жизни и многие страницы своих рукописей Леонардо посвятил изучению атмосферы и ее изображению на картине.

Можно сделать вывод, что Леонардо да Винчи сложился как художник и, вероятно, в значительной мере и как ученый в мастерской Верроккьо. Ранние рисунки и картины Леонардо ясно показывают, какой замечательной школой реалистического искусства была ренессансная боттега. Здесь все делалось для того, чтобы научить с ранних лет правильно рисовать и помочь овладеть реалистическим методом. Отношения между Леонардо и Верроккьо были, по-видимому, сердечными, хотя Леонардо никогда не упоминал о своем учителе в записных книжках. Он жил в доме Верроккьо и продолжал там жить уже после того, как его приняли в гильдию Святого Луки в 1472 г. в возрасте двадцати лет. Подмастерьем Леонардо да Винчи, следуя обычным правилам, вначале занимался растиранием красок и другой черной работой. Постепенно, по мере накопления опыта и возрастания мастерства, ему стали доверять простейшую часть работы, на которую Верроккьо получал заказы.

Обучение юного Леонардо, как художественное, так и общее, сильно продвинулось вперед.

В этом возрасте у него уже сформировались привычки, оставшиеся с ним навсегда. Всем известно, что Леонардо был левшой, писал справа налево в зеркальном изображении. Ранние его записи абсолютно нечитаемы, но со временем зеркальное письмо Леонардо обрело определенную форму, характерный, хотя и неразборчивый, почерк. Установив начертания отдельных букв, некоторые исследователи научились его читать. Казалось бы, — ключ найден! Но неразборчивость почерка — это полбеды. Леонардо еще имел привычку писать по слуховому методу, то разделял слоги одного слова, то неожиданно слеплял несколько слов в одно. Прибавьте к этому необъятность знаний, доступных только специалистам разных областей. Все это не могло не вводить исследователей в заблуждение. Вот поэтому многие тайны гения остаются для человечества неразгаданными.

Кроме указаний и наставлений Верроккьо он имел возможность учиться и по произведениям своих предшественников, и по антикам, и заимствуя кое-что у современников. Прежде всего перед ним была высшая школа живописи того времени — капелла Бранкаччи в церкви Санта-Мария дель Кармине, по ту сторону реки Арно.

Во Флоренции была и другая высшая школа искусства: сады монастыря Сан-Марко, будущей резиденции Савонаролы. В те годы дух народолюбивого аскетизма не свил еще там своего гнезда. Наоборот, монастырь был очень близок к Медичи, и уже со времен Пьеро да Винчи они размещали в его садах огромные коллекции античных мраморов, приобретаемых ими в разное

время. Художникам, желающим учиться, доступ в сады Сан-Марко был широко открыт, и Леонардо, как и другие, часто ходил туда, чтобы изучать и срисовывать античные мраморы.

Монастырь Сан-Марко, основанный монахами-доминиканцами еще в XIII в., был расширен и реконструирован еще в 1437 г. архитектором Микелоццо. Строгие и простые интерьеры монастыря служат основой для глубоко религиозных, проникнутых светлым лиризмом фресок Фра Анджелико. Знаменитое "Благовещение" и "Распятие" бесконечно трогают своей нежностью. В стенах монастыря расположена первая в Европе публичная библиотека, построенная по проекту Микелоццо для Козимо Старшего. Еще одна достопримечательность монастыря келья религиозного фанатика Савонаролы, служившего здесь приором в 1491 г. В этом же монастыре изучал богословие Михаил Триволис, ставший позже известным как художник Максим Грек.

Почему мы так много говорим о старших и младших современниках Леонардо? Да потому, что без них его не было бы ни как художника, ни как механика, ни как естествоиспытателя...

### *Память об учителях*

Когда юный Леонардо поселился во Флоренции, уже не было в живых ни Альберти, ни Брунеллески, ни Гиберти, но свежа была память о них. Перед глазами всех был купол собора Санта-Мария дель Фьоре, законченный совсем незадолго до того. Это выдающееся произведение зодчества на столетия определило силуэт всего города. Были по-прежнему живы традиции ремесленных мастерских-боттег.

Сегодня флорентийский собор Санта-Мария дель Фьоре, или Дуомо, грандиозный купол которого является одним из узнаваемых силуэтов города, располагается на Пьяцца-дель-Дуомо. Трудно представить, что строительство этого самого известного собора Флоренции началось в 1294 г. и продлилось 81 год. В возведении собора принимали участие лучшие архитекторы своего времени: Джотто, Арнольфо ди Камбио, Андреа Пизано. Однако всемирную известность собору принес восьмигранный купол работы Филиппо Брунеллески 1420–1436 гг. Вершину купола на высоте 91 м венчает шпиль с шаром, который поднимали туда посредством машины, созданной Микеланджело. Отделка фасада храма в белой, розовой и зеленой гамме закончилась только к 1887 г.



*Лоренцо Великолепный. Статуя во дворе галереи Уффици*

Знатокам и любителям искусства будет интересно увидеть новую и старую сакристии Дуомо, терракотовый люнет в белоголубых тонах работы Луки делла Роббиа, бронзовый реликварий работы Лоренцо Гиберти, в котором хранятся мощи первого

епископа Флоренции — канонизированного Зенобия. Размеры Дуомо поражают воображение: 153 м в длину и 90 м в ширину. Сегодня Санта-Мария дель Фьоре является четвертым по величине собором мира, уступая только собору Святого Петра в Ватикане, собору Святого Павла в Лондоне и Миланскому собору.

В соборе имеется музей, хранящий два бесценных полотна — "Оплакивание Христа" Микеланджело и "Мария Магдалина" Донателло.

### *Под властью Медичи Великолепного*

В общении с такими мастерами-экспериментаторами и исследователями рос и развивался молодой Леонардо. В конце мая 1472 г. на вершине фонаря Санта-Мария дель Фиоре установили золотой шар и крест. Выполнение этой технической задачи было в 1468 г. поручено Верроккьо, и юный Леонардо стал ближайшим свидетелем разработки проекта.

Его интересы уже тогда не ограничивались живописью. По словам Вазари, "он был первым, кто еще юнцом поставил вопрос о том, как использовать реку Арно, чтобы соединить каналом Пизу и Флоренцию".

Именно Флоренция дала Леонардо первый стимул к техническому творчеству. Изобретение им машин для прядения и кручения шелка, для обработки сукна более чем определенно указывает на Флоренцию — в то время крупный центр шелковой и шерстяной промышленности.

В 1469 г., т. е. примерно тогда, когда семья Пьеро да Винчи переселилась во Флоренцию, к власти пришел Лоренцо Медичи, прозванный "Великолепным".

Род Медичи разбогател в XIV–XV вв. благодаря торговым и банковским операциям. Теперь, в лице Лоренцо, он мало уделял внимания подъему промышленности и торговли. Лоренцо любил роскошь, блестящие и пышные торжества, парады, турниры. Он покровительствовал поэтам и философам, сам писал стихи. При нем расцвела Платоновская академия, в которой культивировалась ставшая модной платоническая и неоплатоническая философия.

"Душой" этой Платоновской академии был Марсилио Фичино (1433–1499). Медик и философ, автор едва ли не первого специального трактата по гигиене умственного труда, Фичино переводил с греческого диалоги Платона, произведения неоплатоников, мистико-богословские сочинения, которые легенда связала с именами Зороастра и Гермеса Трисмегиста.

Фичино и его друзья ставили своей конечной целью примирение платонизма с христианством.

### ***"Предсказания", картины и новые заказы***

Именно к этому периоду относятся первые прозаические произведения Леонардо — загадочные "Предсказания", представляющие собой своеобразную игру в загадки и разгадки. Скорее всего, он готовил их для развлечения придворного или светского общества. Леонардо давал словесное описание явления, которое по отдельным признакам расходилось с сутью описываемого. При этом самая обыденная вещь превращалась в свою противоположность. Слушатель же должен был угадать этот предмет и назвать его по имени. Задача Леонардо состояла в том, чтобы, с одной стороны, как можно больше разъединить описание признаков вещи с действительным ее обликом, а с другой — не разорвать связи между ними.

Вот, например, как он зашифровал загадку "О запеленутых младенцах": "О морские города! Я вижу вас, ваших граждан, как женщин, так и мужчин, туго связанных крепкими узами по рукам и ногам людьми, которые не будут понимать ваших речей, и вы сможете облегчать ваши страдания и утрату свободы лишь в слезных жалобах, вздыхая и сетуя промеж самих себя, ибо тот, кто связал так, ни вас не поймет, ни вы их не поймете".

Нечто подобное было написано им о сосущих детях: "Многие Франческо, Доминико и Бенедетто будут есть то, что не раз поедалось другими по соседству, и пройдет много месяцев, пока они смогут говорить".

"О, сколько будет таких, которым не будет дозволено родиться" — так писал он о яйцах, из которых не вылупятся цыплята.

Первая его датированная картина 1473 г. (хранится в Уффици) — маленький набросок долины реки, видимой из ущелья. На нем с одной стороны расположен замок, с другой — лесистый склон холма. Этот набросок, сделанный быстрыми штрихами пера, свидетельствует о постоянном интересе художника к атмосферным явлениям, о которых да Винчи позднее много писал в своих заметках. Пейзаж, изображенный с высокой точки с видом на пойму реки, был обычным для флорентийских картин 1460-х гг. (хотя он всегда служил лишь фоном картин). Рисунок серебряным карандашом античного воина в профиль (середина 1470-х гг., Британский музей) демонстрирует полную зрелость Леонардо как рисовальщика, в нем искусно сочетаются

слабые и напряженные, упругие линии, а также внимание к постепенно моделированным светом и тенью поверхностям, создающим живое, трепетное изображение.

Сочетая разработку новых средств художественного языка с теоретическими обобщениями, Леонардо да Винчи создал образ человека, отвечающий гуманистическим идеалам Высокого Возрождения.

Фиксируя результаты бесчисленных наблюдений в набросках, эскизах и натуральных штудиях (итальянский карандаш, серебряный карандаш, сангина, перо и другие техники), Леонардо добивается редкой остроты в передаче мимики лица (прибегая порой к гротеску и карикатуре), а строение и движения человеческого тела приводит в идеальное соответствие с драматургией композиции.

В 1478 г. Леонардо получил первый крупный заказ: написать запрестольный образ в капелле городской ратуши, Палаццо Веккьо. Работа шла медленно — видимо, и тогда уже Леонардо, как и позднее, производил подготовительные эксперименты с красками, делал многочисленные эскизы. В результате она так и не была закончена, и в 1483 г. заказ был передан другому лицу. Неизвестен даже сюжет картины.

Переход к практике был нелегким для Леонардо. Он не мог, подобно другим мастерам, писать ремесленные произведения, ради денег угождая вкусу заказчика. Из каждой поручаемой ему работы он стремился сделать чудо искусства, вкладывая в нее весь свой талант и далеко не всегда получая одобрение заказчика, ожидавшего совсем не то, что выполнял Леонардо.

Его соотечественникам, друзьям подчас было непонятно, почему он выполняет так мало работ, почему одинокие размышления над неосуществляемыми проектами он предпочитает реальной практической работе. И они нередко высказывали ему свое удивление. Однако личное очарование Леонардо было так велико, что всякое злословие смолкало, когда он появлялся в обществе.

Анонимный биограф Леонардо объясняет немногочисленность выполненных Леонардо работ тем, что он никогда не был доволен собой. Так или иначе, но во флорентийский период его жизни и творчества Леонардо им было создано лишь несколько картин, в том числе та самая "Медуза".

Первое изображение Мадонны, выполненное Леонардо, принадлежавшее впоследствии папе Клименту VII, отмечалось современниками как замечательное некоторыми особенно удачными деталями (графин с водой и цветы). Картина эта не сохранилась.

Для своего друга Антонио Сеньи Леонардо сделал рисунок Нептуна на колеснице, влекомой морскими конями. Сохранился черновой эскиз, свидетельствующий о необычайной фантазии Леонардо и силе его художественного прозрения.

### ***Первый рисунок с автографом***

К 1473 г. относится первый датированный им рисунок, где стоит каллиграфическая подпись Leonardo. Это суровый тосканский горный ландшафт. В нем отражен великий дух художника, колоссальные замыслы которого не замыкались никакими границами.

Уже в это время Леонардо считал пейзаж не только фоном для изображения человеческих фигур. Он видел человека во всей сложности его окружения, как неотъемлемую часть природы. Этот рисунок, который Леонардо сделал вскоре после "Крещения", немецкий ученый Гейденрайх считал первым настоящим пейзажем в искусстве. Пейзаж сделан пером и запечатлел долину реки Арно с высоты. Он выполнен беглыми штрихами, которые придают ему некоторый восточный колорит. Он полон движения, колебания воды и трепета листьев, говорит о том, что Леонардо работал на натуре. Здесь он выступает мастером в изображении эффектов света и глубины атмосферы. Это один из немногих точно датированных рисунков Леонардо. Кроме подписи автора на нем надпись: "День Святой Марии в снегах, 5 августа 1473 года". После этого рисунка наступает полная неразбериха относительно дат и принадлежности к кисти художника разных работ...

Еще в годы учения Леонардо посещал сады Медичи, где также была создана художественная школа, воспитавшая многих выдающихся ваятелей. Позже, в 1478 г., Лоренцо Медичи заказал ему образ Мадонны со святыми, работа эта не была закончена Леонардо. Дело ограничилось набросками; о заказе забыли, так как вскоре разразился заговор против Медичи. Джулиано Медичи был убит, а Лоренцо успел бежать и при помощи своего войска разгромил заговорщиков. Последовала жестокая расправа. В рисунках Леонардо сохранился набросок, изображающий повешенного убийцу Джулиано Медичи — Бернардо ди Бандино Барончелли, бежавшего после заговора в Стамбул, но выданного султаном.

На том же листе — краткая протокольная запись о расцветке одежды, но ни слова о происшедших событиях. Лишь имя казненного вкраплено со свойственными Леонардо

невозмутимым спокойствием и лаконизмом между деталями его костюма: "Шапочка каштанового цвета. Фуфайка из черной саржи, черная куртка на подкладке. Турецкий кафтан, подбитый лисьим мехом. И воротник куртки обшит черным и красным бархатом с крапинами. Бернардо ди Бандино Барончелло. Чулки черные".

## *Две Мадонны*

После провала заговора против тирании Медичи жизнь во Флоренции резко изменилась. Усилились репрессии против инакомыслящих. К тому же стал назревать экономический кризис. Жить стало труднее, спрос на работы художников уменьшился. Крупнейшие архитекторы, которых кризис коснулся раньше всех, уже перекочевали в другие города Италии. Сами Медичи большую часть времени проводили вне города, на своей вилле в Кареджи; здесь на лоне природы они стремились забыть о тех жестоких делах, которых требовало от них правление городом.

Положение Леонардо во Флоренции стало особенно тяжелым. На поддержку отца, у которого появились другая жена и много малолетних детей, он уже не мог рассчитывать.

Нельзя забывать также, что, какое бы значение живописи ни придавали во Флоренции, материальное положение художников и Леонардо оставалось трудным. Известно, что ему из-за нужды пришлось производить окраску часовой башни Сан-Дonato золотом и ультрамарином. Кстати, Вазари рассказывает о том, как монахи монастыря Нассиньяно относились к Давиду и Доменико Гирландайо, когда те работали там в 1476–1477 гг.: на них смотрели как на простых ремесленников, "чернорабочих" и кормили обедами с монастырского стола.

В 1478 г. Леонардо начал писать две картины (судя по записям в его дневнике: "...бря 1478 г. начал писать две мадонны"). Можно предполагать, что одна из них — известная по нескольким рисункам "Мадонна с кошкой", а другая — замечательная "Мадонна с цветком" (иначе — "Мадонна Бенуа"), на которой изображена счастливая юная мать, играющая со своим сыном.

...В 1839 г. в мире искусства произошла сенсация. В этот год была найдена неизвестная дотоле живописная картина Леонардо да Винчи. Она получила название "Мадонна с кошкой". Если быть точнее, это была не картина, а рисунок пером по предварительному наброску металлическим шрифтом.

Картина была найдена абсолютно случайно. Сюжетом, манерой исполнения, отдельными деталями она очень похожа на

работу художника, тем более найдена при ремонте особняка Сфорца в Милане. Ознакомившись с находкой, все эксперты единодушно признали ее работой Леонардо.

Однако все были шокированы смелостью художника — в те времена христианская церковь уподобляла кошку сатане, а на картине нарисован не только традиционный младенец, но и кошка! Однако вскоре нашли исчерпывающие объяснения. У молодого Леонардо могло не быть денег, а художник мог прожить, только если выполнял много заказов, вот и нарисовал одну из состоятельных флорентиек с сыном и любимицей-кошкой. Возможно также, что сюжет был навеян вольными ветрами Возрождения, и в "Мадонне с кошкой" отразился языческий дух египтян, обожествлявших кошку. Надо сказать, что во Флоренции издавна любили домашних кошек: они истребляли много крыс, и именно там спустя 300 лет был открыт первый приют для бездомных кошек при храме Св. Лаврентия.

И все же сюжет картины был слишком дерзок — именно это смущало исследователей.

И вдруг новая сенсация! В возрасте 91 года умер художник Чезаре Тубино, а в своём предсмертном письме он покался, что всех обманул, нарисовав "Мадонну с кошкой", используя особые технологии, что и ввело всех в заблуждение.

Родились три версии: 1) Чезаре захотел обрести посмертную славу и написал в завещании, что якобы он нарисовал эту картину. Этим он ставил себя вровень с Леонардо. 2) Чезаре действительно сравнился с Леонардо и написал эту картину. 3) При оценке степени достоверности эксперты ошибались.

Но если внимательно посмотреть на рисунок, то можно понять, что он лишён настроения умиротворённости, а наоборот, кошка хочет вырваться, а ребёнок не пускает! Это очень не похоже на рисунки Леонардо. Да и фигура кошки не очень-то вписывается в остальной рисунок, вместо неё можно подложить что угодно. Вряд ли Леонардо мог позволить себе такую неаккуратность. А теперь сравним "Мадонну Бенуа" с "Мадонной с кошкой". Люди на обоих рисунках кажутся выходцами из разных эпох. Взглянем на просвет окна. Создаётся впечатление, что тот, кто рисовал "Мадонну с кошкой", пытался повторить некоторые элементы из "Мадонны Бенуа". В природе, как и в искусстве, нет повторов, а здесь явное копирование...

Может быть, когда-нибудь все же обнаружится, что это картина Леонардо, и найдутся доказательства, но сейчас многие ученые сошлись во мнении, что это просто шутка художника Тубино!..

Не менее интересна история второй картины — "Мадонны с

цветком". Эту картину только что завершивший обучение молодой художник Леонарда да Винчи написал во Флоренции в конце семидесятых годов XV столетия. Ее приняли с восторгом, сделали много копий, а в начале XVI века... потеряли. Через триста лет в Астрахани гастролировала труппа бродячих актеров. Один из служителей Мельпомены предложил местному поклоннику муз и богатейшему из купцов города Александру Сапожникову купить потемневшую от старости, написанную на доске картину. Сделка состоялась. Спустя много лет его внучка Мария выходила замуж. К роскошному приданому прилагалось и творение неизвестного итальянца, на которое поначалу мало кто обратил внимание. Неизвестно, что бы с ним стало, если бы мужем Марии Александровны не стал преуспевающий архитектор и будущий президент Академии художеств Леонтий Бенуа (сын еще более прославленного зодчего) и если бы его младшим братом не был известный художник, искусствовед и организатор объединения "Мир искусства" Александр. "Внемя настойчивым просьбам брата Леонтия и его жены, — вспоминает он, — мне пришлось задержаться в Берлине. Дело в том, что они поручили мне показать принадлежащую им картину знаменитому Боде". Отметим, что Боде — один из главных авторитетов по истории европейского искусства, директор государственных берлинских музеев). Он отсутствовал, но в музее оказалось несколько специалистов мирового уровня. Их приговор был суров: картина не является произведением Леонардо, скорее ее написал кто-либо из его соучеников по мастерской Верроккьо. Позже и сам Боде подтвердил этот вывод". Целый год пролежала "Мадонна" излома Сапожниковых в парижской квартире Александра Николаевича, а затем была увезена им обратно в Петербург и возвращена владельцам. Однако по прошествии восьми лет (это было уже в 1914-м), когда он пребывал в суете и хлопотах, связанных с подготовкой русской выставки в Париже, ему подали визитную карточку с именем одного из известных берлинских искусствоведов: "Профессор Моллер Вальде". "Не успел я согласиться его принять, — рассказывал Александр Бенуа, — как на меня налетела собственная его персона с криком: "Теперь я твердо убежден, ваша "Мадонна" — Леонардо!". Тут же, не присев, не давая мне опомниться, красный от волнения, он стал вытаскивать из огромного, туго набитого портфеля кипу фотографий тех несомненных рисунков Леонардо, которые являлись в его глазах (и на самом деле) подтверждением его уверенности в авторстве великого мастера. На предложение о продаже шедевра в музеи Берлина Бенуа ответили отказом, передав его в коллекцию Императорского Эрмитажа. Там картина

находится и по сей день, известная всему миру под названием "Мадонна Бенуа".

"Мадонна с цветком", или "Мадонна Бенуа", была написана Леонардо да Винчи около 1478 г. во Флоренции. Это небольшая картина скромного камерного плана. Художник выбрал тему, много раз разрабатывавшуюся его предшественниками и современниками. Они видели в образе мадонны не олицетворение небесных сил, а поэтическое воплощение женственности и материнства. Но художники XV в. еще чего-то недоговаривали в своих произведениях, их мадонны казались скованными в движениях и чувствах, сохраняли в своем облике остатки условности. Молодой Леонардо да Винчи отходит от принятых стандартов. Он избирает для своей мадонны простое, не блещущее красотой лицо, подчеркнуто юное, весело смеющееся; уверенно лепит фигуру, четко вырисовывающуюся на фоне полумрака комнаты, и заставляет складки одежды обрисовать фигуру. Вместе с тем, освобождаясь от обычной застылости старых картин на эту тему, Леонардо придает "Мадонне с цветком" характер жанровой сцены. Юная мать протягивает ребенку цветочек, он озабоченно тянется к нему ручками, но не может сразу схватить, и она смеется над его неловкими движениями, в то же время любясь прелестью своего сына. Добиваясь впечатления жизненной реальности, Леонардо тщательно разрабатывает передачу рельефа, объемности фигур. Он отмечает множество градаций освещения: полутьму, глубокую, но прозрачную тень, а там, где пелена теней сгущается более всего — на щеке, на руке ребенка, — он прерывает ее легкой полосой отсвета. Свет играет также на шелковом отвороте плаща, на брошке, украшающей платье матери; в пролете окна прозрачное небо создает впечатление беспредельной дали.

В этой ранней работе Леонардо да Винчи уже пользуется новой для того времени живописной техникой: картина написана с применением масляных красок, позволяющих, как отмечают искусствоведы В. Березина и Н. Лившиц, добиваться большей прозрачности и большего разнообразия фактуры, чем темпера.

### ***Свобода линий и легкость пера***

Предварительные наброски, которые Леонардо всегда держал перед собой, когда писал своих Мадонн (некоторые из них так и не превратились в картины), представляют для исследователей наибольший интерес. На одном таком наброске, находящемся ныне в Виндзорском замке в Англии, изображена Мадонна с

младенцем вместе с маленьким святым Иоанном — самая ранняя композиция подобного рода, созданная рукой Леонардо. В Библии нет сведений ни о том, что Иисус и Иоанн встречались в детстве, — это всего лишь средневековая версия, которая имела глубокий смысл для художников Флоренции, небесным покровителем которой считался Иоанн Креститель. Хотя Иоанн на рисунке Леонардо выглядит совершенно естественно и производит впечатление простого дополнения к композиции, такой великий авторитет в истории развития искусства Возрождения, как Бернанд Бернсон, указывал на то, что добавление святого приводит к точной уравновешенности композиции, которая приобретает таким образом вид пирамиды.



*Мадонна с цветком (Мадонна Бенуа). Художник Леонардо да Винчи*

Позднее Леонардо значительно развил именно пирамидальные композиции, ставшие своего рода знаком мастеров Высокого Возрождения вообще и Рафаэля в особенности.

Свобода линий и легкость пера Леонардо вызывают закономерный вопрос: почему этой легкости нет в живописных полотнах, изображающих Мадонн, которые все равно кажутся тяжелыми? В искусстве кватроченто существовали две не

связанные друг с другом традиции. Одна, представленная Фра Филиппом и Боттичелли, считала красивой прихотливую линию; другая, к которой принадлежал Верроккьо, учитель Леонардо, настаивала на научном подходе к изображаемому. По наклонностям Леонардо тяготел к первой традиции, однако интеллект и выучка склоняли его ко второй.

### *"Поклонение волхвов"*

В июле 1481 г. монастырь Сан-Дonato поручил Леонардо написать образ на тему "Поклонение волхвов". От этой большой работы уцелело много эскизов с перспективными построениями и набросками фигур. На деревянной доске сохранилась картина, которая осталась незаконченной из-за отъезда Леонардо в Милан.

В искусстве Возрождения существовало много "Поклонений волхвов", в которых фигурировали как волхвы, так и пастухи. Но Леонардо решил уйти от повествовательности ради изображения благоговеющего чувства, которое вызывает у христианина невероятное событие — появление на земле Сына Божия. Он решил интерпретировать историю по-своему и включил сюда все человечество. Искусствоведы насчитали здесь шестьдесят шесть фигур.

Один из первых набросков хранится в Лувре. На нем можно увидеть множество фигур, склонившихся вокруг Мадонны. Это пробный набросок, полный мыслей, не нашедших развития в дальнейшей работе. Другой набросок сделан пером. Здесь Леонардо полностью следует Брунеллески: прямые линии создают в центре доминирующую точку, так что возникает желание дотронуться до нее пальцем.

Однако очарование рисунка связано не с точностью перспективы, а с изображениями фигур и животных. Они, если прибегнуть к словам, которыми часто пользуются современные художники, бурные, неистовые, дикие. На фоне руин — лошади, вздыбленные, упирающиеся, брыкающиеся, управляемые обнаженными всадниками. Обнаженные же фигуры карабкаются вверх по ступеням, а наверху, у балкона, люди и животные слились в одном неистовом клубке.

Почему Леонардо создал такую композицию? Дело в том, что он чувствовал связь всего в этом мире — деревьев, цветов, животных, людей. Все они охвачены мистическими порывами, соответствующими событию. И если человек в таком состоянии способен кричать, то почему же лошадь не может встать на дыбы?

В центре композиции как бы пирамида, вершиной которой

является голова мадонны; правую диагональ составляют протянутая рука младенца и спина коленопреклоненного волхва. Левая диагональ идет через склоненное плечо мадонны и голову еще одного склонившегося человека. Пирамиду венчает исполненная динамикой арка из людей. Символику рисунка довольно трудно понять, можно сказать, что картина даже перегружена этими символами. Но все же некоторые, всем известные, лежат на поверхности: разрушенные архитектурные сооружения — давно утвердившийся в искусстве символ падения язычества; пальма, стоящая над младенцем и мадонной, — это дерево жизни.

Над этой картиной Леонардо работал всего семь месяцев. По тем временам на написание полотна уходило намного больше времени. Поэтому, как и многие другие творения да Винчи, "Поклонение" осталось незаконченным. Именно это состояние обнажает для нас технику кьяроскуро. Его интерес как художника не был связан с цветом или контуром, но всегда — с созданием эффекта трехмерного пространства. Кажется, что фигуры являются из тени и в тень уходят. Некоторые части выходят выпукло и различимы, некоторые же практически неуловимы в тумане.

В незаконченной картине собрался не цвет флорентийского общества приветствовать владычицу мира, а простые крестьяне столпились вокруг некрасивой женщины, сияющей счастьем материнства. И сами волхвы, приносящие дары младенцу, изображены не как исполненные достоинства цари, а как простые старцы, преклоняющиеся перед новой жизнью, образом которой служит лишенный всякой идеализации, живо изображенный младенец.

Картина "Поклонение волхвов" была заказана Леонардо да Винчи и предназначалась для украшения алтаря церкви Сан-Дonato Скопенто, находившейся вблизи Флоренции со стороны Порто-а-Сан-Пьеро-Гаттолино (сегодня Порто-Романа). Художник, однако, не закончил это произведение, оставив его во Флоренции при своём отъезде в Милан в 1482 г.

Сохранившиеся многочисленные эскизы к мадоннам Леонардо представляют исключительный интерес. В них раскрываются черты творческого метода художника, соответствующие сохранившимся высказываниям в его записях. "Как фигуры часто похожи на своих мастеров!" — восклицает Леонардо.

Старинные биографы Леонардо да Винчи рисуют в самых привлекательных чертах его облик. По Вазари, "блистательностью своей наружности, являвшей высшую красоту, он возвращал

ясность каждой опечаленной душе".

По словам анонима, "он был прекрасен собою, пропорционально сложен, изящен, с привлекательным лицом. Он носил красный плащ, доходящий до колен, хотя тогда были в моде длинные одежды. До середины груди ниспадала длинная борода, вьющаяся и хорошо расчесанная".

Леонардово "Поклонение волхвов" до наших дней дошло. Оно принадлежало одному из богатых друзей Леонардо, Америго Бенчи, а теперь находится во флорентийской галерее Уффици. Вазари говорит о картине коротко: "В ней есть много превосходного, в особенности головы". Головы действительно есть удивительные, и "превосходного" в картине много. Но сказать о ней только это — значит ничего не сказать.

В "Поклонении волхвов" Леонардо вышел на новую и широкую дорогу. Прекратилась погоня за гротескными сюжетами вроде "Чудовища" или "Медузы". Кончилось добросовестное копирование деталей, как в "Мадонне с графином" и в "Благовещении". Реализм перестал быть самоцелью, а сделался средством для разрешения задач, которых искусство до этого момента себе не ставило.

Картина вдвойне типична для молодого Леонардо. В ней он показал и результаты теоретических изысканий в области перспективы и анатомии.

Оценили ли картину во Флоренции? Видели ее художники? Смотрел ее Лоренцо Медичи? Мы не знаем. В судьбе Леонардо не произошло никаких перемен, которые можно было бы связать с появлением этой картины.

### ***Блестящая плеяда***

Годы ученичества Леонардо, с 1466 по 1476-й, были периодом расцвета целой плеяды живописцев, словно сговорившихся явиться миру именно в это время и в этом месте. Флоренция с величайшей расточительностью рождала таланты, и каждый из художников, ставших в недалеком будущем большим мастером, либо проходил через боттегу Верроккьо как ученик, либо соприкасался с ней в той или иной форме.

Леонардо не мог не знать этих художников. Они все были в кругу его зрения и общения. Пьетро Перуджино, умбриец, учившийся во Флоренции, был старше его на шесть лет, Сандро Боттичелли — на пять, Доменико Гирландайо — на три, Лоренцо ди Креди был моложе его на семь лет, а Пьеро ди Козимо — на десять.

Меньше всего Леонардо знал Гирландайо (ок. 1448–1494). Этот живописец, чья настоящая фамилия была Бигорди, обладал невероятной работоспособностью и большей частью работал вне города. До отъезда из Флоренции Леонардо мог видеть только фрески Гирландайо в церкви Оньиссанти и, быть может, роспись одной из стен Палаццо Веккьо. Пьеро ди Козимо был еще очень юным, когда Леонардо уехал, и не определился в достаточной мере как художник. Трое остальных — Перуджино, Боттичелли, Лоренцо ди Креди — в разное время принадлежали к мастерской Верроккьо. Их Леонардо знал, был с ними близок, делился с ними мыслями об искусстве, выслушивал их мнения. Все они росли творчески вместе, в непрерывном общении, и учились друг у друга. Это было важнейшим элементом художественного воспитания Леонардо, помимо прямых указаний, которые он непрерывно получал от Верроккьо.

В сочинениях Леонардо сохранились следы бесед между молодыми учениками Верроккьо. В частности, Боттичелли посвящена страничка в "Трактате о живописи", где речь идет о пейзаже. Il nostro Botticella (наш Боттичелли) относился чрезвычайно несерьезно к пейзажу. "Если бросить, — говорил он, — об стену губку, полную разных красок, она оставит на стене пятно, в котором будет отличный пейзаж". Леонардо, требовавший от художника усидчивой работы над натурой, конечно, не мог согласиться со столь упрощенным и пренебрежительным пониманием значения пейзажа. Запись его кончается словами: "Этот художник писал отвратительные пейзажи".

Такие записи — несомненные отголоски споров между молодыми художниками, и споры их, разумеется, шли на пользу искусству, горячо любимому всеми ими.

Художников этой школы объединяло одно творческое стремление. Все флорентийские живописцы средних десятилетий кватроченто, сидевшие с альбомами и карандашами перед фресками Мазаччо, рельефами Гиберти и статуями Донателло, были близки к реализму. Их девизом было "подражание природе", хотя под этим подразумевалось изображение сцен из жизни святых, из жизни исторических лиц, из античной мифологии, но так, чтобы они имели вид сцен из современной жизни. Герои греческих мифов, библейские патриархи, евангельские святые, римские цари, средневековые короли должны были походить на гонфалоньеров, приоров, кондотьеров XV в. Всегда должны были правдиво изображать флорентийский быт.

И все художники выписывают с величайшей обстоятельностью мебель, одежду, убранство, утварь, всю

материальную обстановку, до мельчайшего крючка, на котором висит полотенце, до малейшей скобки, вколотой в ларь с бельем, до пряжки на башмаке, до ленты в волосах у девушки.

Реализм был общим направлением живописи и скульптуры во Флоренции, ибо он превосходно отвечал интересам и вкусам флорентийской буржуазии.

Именно такое искусство, всем понятное, именно такая демократическая эстетика были нужны в то время правящим классам Флоренции.

### *Кладезь сведений*

Леонардо добросовестно учился в боттеге-мастерской Верроккьо, его успехи оказывались все заметнее, и ему стали уже поручать самостоятельные работы. Леонардо получил заказ исполнить для портьеры, которую должны были во Фландрии выткать золотом и шелком для португальского короля, картон с изображением грехопадения Адама и Евы в раю земном. Для этого Леонардо нарисовал кистью, приемом светотени, с бликами света, луг с бесчисленными растениями и разными животными. Поистине можно предположить, что по тщательности и правдоподобию ни один его современник не мог бы сделать что-либо подобное.

Леонардо писал очень много этюдов. Он был трудолюбив, и, когда искал чего-нибудь, что ему не давалось, он не ленился.

Но он не только делал этюды. Леонардо постоянно был в поиске, и не только в живописи. Вероятно, к этому времени относится одна запись, сохранившаяся в бумагах Леонардо. Она гласит: "Квадрант Карло Мармокки — мессер Франческо герольдсер Бенедетто ди Чиеперелло — Бенедетто дель Абакко — маэстро Паголо, врач — Доменико ди Микеллино — Лысый Альберти — мессер Джованни Аргиропуло".

Кроме первого слова одни имена, а "квадрант" — как бы ключ, который раскрывал смысл всей цепочки имен. Кто их носители?

Герольд синьории Франческо Филарете, нотариус Бенедетто ди Чиеперелло, один из Альберти, точно неизвестно какой, — лица малоинтересные, статисты в тех кружках, где они встречались с Леонардо.

Доменико ди Микелино, живописец, ученик Фра Анджелико — ему принадлежит известный портрет Данте на фоне Флоренции и конструкции загробного мира во Флорентийском соборе, — второстепенный художник, один из тех, с которыми

Леонардо делился мыслями об искусстве. Карло Мармокки — географ и астроном, ученый не очень видный, но был в этот момент в споре, как все ученые. Бенедетто дель Абако — очень известный математик, автор учебников арифметики и ученых трудов, пользовавшийся огромной известностью при жизни и воспетый поэтом Уголино Верино в латинских стихах.

Вторая крупная фигура в списке — "маэстро Паголо", т. е. картограф Паоло Тосканелли, нам уже известный. В это время он был стар и слава его была огромна.

Все эти люди принадлежали, пожалуй, к одному кружку, центром которого был сам Тосканелли.

"Квадрант" приносил туда Мармокки или о квадранте он вел там разговор. Ясно, каковы господствующие интересы кружка. Это техника, география, астрономия, математика. Но одно имя, последнее, плохо вяжется с остальными: Джованни Аргиропуло — византийский ученый, знаменитый эллинист, переводчик Аристотеля, преподаватель греческого языка, живой кладезь сведений по греческой филологии, литературе, истории и философии Греции. Он пользовался громкой славой, и Доменико Гирландайо увековечил его черты на одной из своих ватиканских фресок. Как он попал в компанию Тосканелли? Был ли он вообще в этой компании? Не случайно ли имя его в записной книжке Леонардо связалось с остальными именами? И зачем оно вписано в ней рядом с другими? Может, для отвода глаз? Загадка.

### ***Зашифрованные пророчества***

Во многих загадках Леонардо имеется зашифрованный пророческий смысл. Исследователи считают, что некоторые головоломки им удалось разгадать. К примеру: "Будет по воздуху носиться зловеющий пернатый род; они нападут на людей и зверей и будут питаться ими с великим криком. Они наполнят свое чрево алой кровью". Это предсказание, считают сегодняшние трактователи пророчеств, очень похоже на мечту о воздушных летательных аппаратах, самолетах и вертолетах.

"Люди будут разговаривать друг с другом из самых отдаленных стран и друг другу отвечать" — что это, как не предвидение изобретения телефонной, мобильной, телеграфной и радиосвязи?

"Многих можно будет видеть мчащимися на больших животных в быстром беге на погибель собственной жизни и на скорейшую смерть. По земле будут двигаться животные разного цвета, несущие людей к уничтожению их жизни" — транспорт,

автомобили и всевозможная бронетехника.

"Много будет таких, кто будет двигаться один против другого, держа в руках острое железо; они не будут причинять друг другу иного вреда, кроме усталости, ибо насколько один будет нагибаться вперед, настолько другой будет отклоняться назад. Но горе тому, кто попадет на середину между ними, потому что он в конце концов окажется разрезанным на куски" — вероятно, предвосхищение двуручной пилы?

"Много будет таких, кто будет свежевать свою мать, переворачивая на ней ее кожу, используя для этого ужасного зверя" — сельскохозяйственные машины. К этому же относится и другое изречение: "Видно будет, как переворачивают землю вверх дном и смотрят на противоположные полусферы, и открывают норы свирепейших зверей".

"Шкуры зверей будут выводить людей из молчания с великими криками и ругательствами" — о мячах для спортивных игр, сделанных из кожи животных.

А вот предсказания о возможных катаклизмах, связанных с потеплением: "Морская вода поднимется на высокие вершины гор, к небесам и снова упадет на жилища людей. Видно будет, как самые большие деревья лесов будут несомы неистовством ветра с востока на запад".

Но есть у Леонардо да Винчи и такие загадки, перед которыми исследователи теряются. Может быть, со временем новым поколениям удастся расшифровать и их?

Леонардо не знал греческого языка и в латинском был не очень силен. Ни он сам, ни другие к гуманистам его не причисляли. И конечно же не филологические интересы притягивали его к таким людям, как Аргиропуло. Имя ученого-византийца мелькнуло в записях Леонардо всего лишь один раз. Но попало оно туда все-таки не случайно. В каких же отношениях находились между собой Тосканелли и Аргиропуло, как люди, определявшие интересы Леонардо и влиявшие на формирование его духовных устремлений? Мы этого уже не узнаем. Ясно одно: юный ученик Верроккьо не удовлетворялся ни тем профессиональным обучением, которое он получил в боттеге учителя, ни теми случайными искрами науки, которые он мог хватать там на лету, а тянулся туда, где наука культивировалась по-настоящему, — к Тосканелли и его кружку.

### ***Кружок Тосканелли***

Сначала Леонардо была нужна только та наука, какая

непосредственно помогала его искусству, а потом, под напором жизненных обстоятельств и под влиянием учителей, интересы его стали расширяться, и в них заняла очень большое место техника, которая, восходя от практики к теории, должна была привести его к математике. Кружок Тосканелли был тем центром во Флоренции, где жажда настоящей науки, как венца рожденных практикой исследовательских побуждений, могла найти себе наиболее полное удовлетворение. И вполне понятно, что людей интересовала техника.

Технические вопросы, связанные с промышленностью, были двух родов: вопросы производственной техники и вопросы путей сообщения. Флоренция, хотя и расположенная на скрещении важнейших торговых путей Апеннинского полуострова, отстояла довольно далеко от важнейших портов, через которые она сообщалась с рынками сырья и сбыта.



*Паоло Тосканелли. Старинная гравюра*

Так Как флорентийская промышленность в период процветания не боялась конкуренции, то у предпринимателей не было никакой охоты производить затраты на улучшение техники производства и на усовершенствование сухопутных и морских путей сообщения — прибыли и так были очень велики.

Но в середине XV в. стали появляться некоторые признаки, указывающие на то, что благоприятная конъюнктура может скоро окончиться, и в сочинениях таких гуманистов, как Леон-Баттиста Альберти, начали выдвигаться вопросы усовершенствования производственных процессов в промышленности и земледелии.

Время для внедрения рационализаторских приемов было самое подходящее. Осторожность капиталистов, учитывающих происходящие в Европе и Азии политические перемены, заставляла с некоторой тревогой смотреть на будущее и принимать меры, а именно улучшать промышленную технику в области путей сообщения и в области производства.

Момент этот как раз совпал с тем периодом, когда Леонардо начал становиться на ноги, когда кружок Тосканелли притягивал его с все возраставшей силой. А вопросы техники и изобретательства давали постоянно пищу для обсуждения.

Все что в конечном счете сводилось к простым математическим началам, будь то инженерия, гидравлика, архитектура, промышленная техника, перспектива, оптика, музыка, — все обсуждалось в кружке Тосканелли с величайшим увлечением.

Так, художник, ломающий голову над разрешением технических задач, относящихся к его искусству, мог — и никто не ставил ему этого в вину — переключиться на разрешение задач, выдвигаемых техникой для различных областей промышленности.

Уже в кружке Тосканелли Леонардо да Винчи совершил немало открытий и в оптике.

До Леонардо существовала только геометрическая оптика. О природе света высказывались лишь фантастические гипотезы, не имевшие никакой связи с действительностью. Леонардо впервые выдвигает смелые догадки о волновой природе света: "Вода, ударяясь водою, образует вокруг места удара круги; звук — на далекое расстояние в воздухе, еще больше — огонь".

Занятия Леонардо по геометрической оптике, в отличие от ряда других областей, базировались на прочном фундаменте трудов по оптике древних греков, и в первую очередь работ Евклида. Кроме древних греков, его учителями были Витело и Альхазен, а также художники Раннего Возрождения, и в первую

очередь Брунеллески и Учелло, которые, занимаясь вопросами перспективы, много работали над геометрическими построениями, связанными с законами линейной оптики. Но первое научное объяснение природы зрения и функций глаза принадлежит Леонардо да Винчи. Он же, опережая других, делает попытку переноса естественно-научного знания в оптике на прикладную область.

И начал Леонардо с человеческого глаза, о котором его предшественники писали немало, но сбивчиво и недостаточно конкретно. Он стремится определить процесс, происходящий в глазу. Для этого не было другого способа, как заняться анатомией глаза. Леонардо усердно принялся за дело, раздобыл много глазных яблок, разрезал их, изучал их строение, зарисовывал. В результате он создал теорию зрения, хотя и не вполне правильную и в некоторых деталях еще повторяющую ошибки тогдашней науки, но все же весьма близкую к правильной.

Изучая рукописи Леонардо да Винчи, посвященные строению и функциям глаза, нужно учитывать, по крайней мере, два обстоятельства: первое связано с тем, что Леонардо представлял себе хрусталик в виде сферы, а не в виде двояковыпуклой линзы; второе — он предполагает, что хрусталик не прилегает к радужной оболочке и расположен примерно в центре глаза. Им была создана уникальная модель человеческого глаза с роговой оболочкой, хрусталиком, зрачком и стекловидным телом ("водянистой влагой").

Кроме того, Леонардо все время был занят вопросами техники живописи. Он никогда не устал пересматривать те необычные выводы, которые он в этой области делал. Он придумывал множество формул, чтобы выразить мысли, которым придавал значение! Как четко, ясно и убедительно были они изложены! Искусство было самым большим его увлечением. Но он чрезвычайно легко переходил от вопросов искусства к вопросам техники. Мы никогда, возможно, не узнаем в подробностях всех логических процессов, совершавшихся в голове у Леонардо при переключении с одного на другое, но математика со своими числовыми отношениями входила основным элементом во все его задачи без различия, а собственный опыт одинаково решительно судил об успехе или неуспехе его работы в любой области.

*"Он делал рисунки мельниц"*

"Он делал, — говорит Вазари, — рисунки мельниц,

сукновальных машин и приборов, которые можно было пускать в ход силой воды". Какие приборы, действующие силою воды, имелись в виду, не очень ясно. Нужно думать, что они имели отношение к шерстяной промышленности, так как мастерские Ланы и Калималы находились почти сплошь на берегу Арно: в первоначальных процессах производства требовалось много воды для промывки шерсти и сваляной грубой материи. Но Вазари перечисляет далеко не все.

Тетради Леонардо, в которых так много места отведено искусству, пестрят проектами валяльных, стригальных, прядильных, ткацких и иных машин, и в каждом проекте, как утверждают специалисты, имеется здоровая изобретательская мысль и есть определенное улучшение по сравнению с тем, что фактически существовало в то время в производственных процессах. В записях художника есть, между прочим, проект механической прялки, рядом с которой прялка Юргена, изобретенная в 1530 г. и служившая текстильной промышленности до конца XVIII в., кажется примитивной и непродуктивной. Но, к сожалению, ни один из его проектов никогда не был осуществлен и применен на деле...

Пытливая изобретательская мысль Леонардо не успокаивалась на вопросах производственной техники. Промышленность нуждалась в удобных путях сообщения, особенно водных. И Леонардо, как мы уже говорили, по словам Вазари, "был первым, кто еще юнцом поставил вопрос о том, как использовать реку Арно, чтобы соединить каналом Пизу и Флоренцию", т. е. производственный центр — с главным морским портом. И, конечно, дело не ограничивалось только теоретической "постановкой вопроса", создавались реальные планы и чертежи.

То время было чревато кризисами, и Флоренция после заговора Пацци долго воевала с папой Сикстом и с Неаполем, и ближайшие потребности военной техники и военно-инженерного искусства незаметно вошли в сферу интересов Леонардо.

Это не было чем-то необычным; наоборот, военная инженерия по давней традиции входила в круг обучения боттег. Только у Леонардо эти вопросы, как и все другие, построились в необычайно детально разработанную систему.

Наряду с промышленной и военной техникой Леонардо уделял много внимания и времени анатомии. Правда, вплотную он приступил к анатомическим занятиям позднее, но начало им было положено во Флоренции. Любая боттега, даже не такая многоплановая, как верроккиева, занималась анатомией.

Боттега Антонио находилась невдалеке от боттега Верроккьо,

и Леонардо не мог не знать об его анатомических работах. И наверняка сам погружал скальпель в человеческое тело, узнавая всякий раз что-то новое.

Да, постепенно искусство превращалось в науку. Никто не чувствовал этого так ясно и глубоко, как Леонардо, и недаром в его творчестве искусство и наука стали двумя неделимыми сторонами одного и того же метода.

Все эти увлечения окрепли еще тогда, когда Леонардо обретался в боттеге Верроккьо. Разумеется, они продолжали развиваться и после того, как он ее покинул. Инженер, техник, анатом, перспективист — мастер стал каким-то феноменом разносторонности. Во всякой области, входившей в орбиту его интересов, он систематически расширял и углублял свои познания, проверяя их на опыте и приводя в соответствие с математикой. Знания его были очень велики.

### ***Взгляд в космос***

Реже, чем о других воззрениях, обсуждался вклад мастера в астрономию. Это и неудивительно, ведь средневековая Италия была весьма далека от звезд и даже от Луны, не говоря уже об электронике и кибернетике. К тому же об астрономических воззрениях Леонардо ничего не было известно до середины XIX века, когда впервые были расшифрованы и стали публиковаться его записные книжки.

Во времена Леонардо да Винчи еще беспрдельно господствовала птолемеяевская система мира, согласно которой центром Вселенной является Земля, а вокруг нее расположены все известные на тот момент космические тела. Луна, по мнению Птолемея, — самое близкое к нам светило. Затем идут Меркурий и Венера, а после них Птолемей расположил орбиту Солнца. За последним — еще три планеты: Марс, Юпитер и Сатурн. Таким образом, математики поделили известные планеты на две группы — внутренние и внешние (по отношению к Солнцу). Леонардо неоднократно указывал на несостоятельность данной системы.

Вот что пишет Леонардо в своем дневнике о Земле как о небесном теле: "Земля не в центре солнечного круга и не в центре мира, а в центре своих элементов, ей близких и с ней соединенных; и кто стал бы на Луне, когда она вместе с Солнцем под нами, тому эта наша Земля со стихией воды показалась бы играющей и действительно играла бы ту же роль, что Луна по отношению к нам". В другом месте он писал: "Солнце не движется". Леонардо оспаривал также единственность и

своеобразность устройства Земли как центра Вселенной. Предвосхищая результаты наблюдения Галилея о родственности структуры поверхности Земли и Луны, он говорил: "Земля — звезда, почти подобная Луне".

Из крупных его открытий в области астрономии следует отметить правильное объяснение Леонардо причин пепельного отсвета затемненной части Луны. До Леонардо объяснение наличия пепельного цвета и неосвященной части Луны искали в том, что Луна сама светит, но свет этот чрезвычайно слаб. Леонардо первый нашел правильное объяснение, указав, что более темные части Луны освещены, хотя и слабо, солнечным светом, отраженным от поверхности Земли.

Флорентийские гуманисты-платоники бежали от действительности в волшебные чертоги неоплатонических фантазий, и человеку, одаренному такой большой художественной восприимчивостью, какой обладал Леонардо, эти путешествия в лучезарные царства воображаемого мира могли иной раз показаться соблазнительными.

Но Леонардо не мог не почувствовать, что идеалистические и мистические увлечения мешают его вполне практическим работам, поэтому-то, нужно думать, он вовремя отошел от фимиамов Платону, хотя это и поимело последствия для его кипучего воображения.

Леонардо не стал гуманистом. Но Леонардо не стал и ученым школярно-университетского типа, каким являлся еще в значительной мере Тосканелли. Альберти был законченный гуманист, но художник — не первоклассный. Его архитектурные произведения не заполняют собой пустоту в промежутке между Брунеллески и Браманте. Но Альберти был превосходным теоретиком.

Леонардо же познал "схоластическую" науку не систематически, как Альберти, а с гуманизмом соприкоснулся лишь слегка. Но он вобрал в себя те же знания, что и Альберти, и тоже пошел своим путем, и тоже потому, что был художником.

Альберти был по своему ученому охвату и научной деятельности поистине гениальным человеком. Леонардо был еще крупнее, ибо он был оригинальнее, а его творчество как художника пролагало совершенно новые пути и с такой силой, какая даже и не снилась Альберти.

Он был еще более "универсальным" человеком, чем Альберти. И художник в конечном счете преобладал в нем надо всем.

Вернемся к загадкам Леонардо. Есть у него и такие, перед которыми исследователи теряются. "Разверзнется... Выйдут из земли звери, облеченные в тьму, которые с удивительными наскоками будут нападать на человеческую породу, и она зверскими укусами, с пролитием крови будет ими пожираться".

"Люди будут ходить — и не будут двигаться; будут говорить с тем, кого нет, будут слышать того, кто не говорит".

"Будут погублены бесчисленные жизни, и в земле будут сделаны бесчисленные дыры. Тогда большая часть людей, оставшихся в живых, выбросит вон из своих домов прибереженное ими пропитание на вольную добычу птицам и наземным животным, нисколько о нем не заботясь. Люди будут выбрасывать из собственных домов те припасы, которые предназначались для поддержания их жизни".

"Вернется время Ирода, ибо невинные младенцы будут отняты у своих кормилиц и умрут от великих ранений от руки жестоких людей".

"Много будет таких народов, которые будут прятать себя, своих детей и свои припасы в глубине темных пещер, и там, во мраке, они будут кормить себя и свою семью в течение многих месяцев без всякого искусственного или природного света".

"Видно будет, как в воздухе на огромнейшей высоте огромные змеи сражаются с птицами".

"Большей части мужского рода не будет дозволено размножаться, так как у них будут отняты семенники".

Изображение чудовища, вылезавшего из пещеры (эта картина, к величайшему сожалению, пропала), было не единственной вещью, созданной Леонардо в первые годы его самостоятельного художнического существования. По свидетельству Вазари, он в это же время написал еще три вещи. Первой была "Мадонна", позднее попавшая к папе Клименту VII. На этой картине имелась замечательная деталь: графин с цветами, наполненный водой. "Отпотевание воды на поверхности графина было изображено так, что она казалась живее живого". Второй вещью был "Нептун", сделанный для одного из друзей. "Там был изображены взбаламученное море, колесница, влекомая морскими конями, вместе с разными чудищами, дельфинами, и несколько прелестнейших голов морских божеств", — пишет Вазари. Третьей была картина, выполненная маслом, — оставшаяся незаконченной голова медузы "с клубком змей вместо волос", "самая странная и причудливая выдумка, какую только можно себе представить".

Ни об одной из этих вещей мы не можем судить в реальности: "Мадонна" Климента затерялась совсем, к "Нептуну" в лучшем

случае мы имеем набросок в одном из рисунков "Оксфордского кодекса", а о "Медузе" дает некоторое представление копия — если это не копия с копии — во флорентийской галерее Уффици.

### *Галерея Уффици*

Галерея Уффици — один из старейших музеев Италии и мира. Вы найдете его в самом сердце старой Флоренции — городе, приютившем Леонардо, ставшем родиной Ренессанса. Достопримечательность знаменитого музея — коллекция не менее известного рода Медичи, правившего здесь долгие годы. К моменту рождения музея, а произошло это примечательное событие во второй половине XVI в., она была одной из богатейших, лучших в мире.

В Уффици много замечательных и примечательных коллекций и экспонатов. Например, здесь хранится уникальное собрание автопортретов выдающихся художников. Конечно, автопортреты тружеников кисти, более или менее прославленных, можно найти в любом художественном музее. Но галерея автопортретов из Уффици собиралась осознанно и целенаправленно. Список художников, чьи портреты хранятся в этом собрании, занимает несколько страниц. Рядом с именами титанов Возрождения Дюрера, Рембрандта, Рубенса, Веласкеса вы встретите множество имен незнакомых. Но в первую очередь вы, конечно, обратите внимание на русские имена в этом списке: Кипренский, Айвазовский, Кустодиев, Виктор Иванов.

### *"Живее Живого"*

Сейчас мы уже можем сделать некоторые выводы о том, что представлял собой Леонардо как живописец в тот момент, когда он покидал боттегу учителя. Он — реалист, верный заветам флорентийской школы, воспитанный Верроккьо, который любил тщательнейшим образом копировать натуру, вводить в свои картины и скульптуры изображения животных и растений. Он изображал их с необыкновенным терпением и трудолюбием, стремясь сохранить точное сходство. Так и Леонардо. С тем же терпением и трудолюбием добивался он, чтобы его работы передавали иллюзию действительности, чтобы они были "живее живого". Но он шел дальше учителя и добивался такого сходства, которое трудно было даже уловить обыкновенному глазу. Он хотел быть верным природе даже тогда, когда писал вещи

фантастические. Несуществующее в природе чудовище он составлял из элементов, которые находил в других размерах и наблюдал в других комбинациях у различных живых животных.

Леонардо писал: "Тот мастер, который внушит себе, что он может удержать в памяти все формы и произведения природы, казался бы мне в высшей степени невежественным, ибо произведения природы бесконечны, а память наша не так необъятна, чтобы ее хватало на все".

Поэтому Леонардо носит при себе всегда — и то же советует другим художникам — маленькие записные книжечки или альбомчики, которые, как только кончались, он заменял новыми в той же папке. Туда он заносил все, что казалось ему достойным внимания, — растения, постройки, пейзажи, животных и, конечно, портреты, фигуры и силуэты людей.

### *Зрелища и праздники*

С годами у Леонардо все больше рос интерес к человеку как к объекту искусства, и его тянуло попробовать свои силы на чем-нибудь более крупном по художественному значению, чем гротескные этюды.

Из более поздних картин, созданных уже после того, как Леонардо ушел от Верроккьо, одни нам совсем неизвестны, а другие не закончены.

Когда Леонардо расстался с Верроккьо и начал самостоятельную жизнь, Флоренция переживала самую блестящую пору своей культуры. Во главе города стояли уже несколько лет Лоренцо и Джулиано Медичи, сыновья Пьеро и Лукреции Торнабуони. Оба молодые, оба талантливые, жадные к удовольствиям, к знаниям, к власти, они словно взаправду взялись, как провозглашали кругом лъстецы, сделать из Флоренции вторые Афины.

По существу же дела банк Медичи работал не так уверенно, и прибыли снижались. Мировая хозяйственная конъюнктура — мы знаем — уже не была так благоприятна, как раньше.

Скоро наступит момент, когда Лоренцо начнет вкладывать большие суммы в покупку земли. Но, быть может, именно потому, что дела шли плохо, нужно было продемонстрировать всем, что во Флоренции умеют жить на широкую ногу, что нигде не веселятся так красиво, нигде искусства не процветают так пышно, нигде нет талантов в таком изобилии.



*Лоренцо Медичи. Художник А. дель Верроккьо*

Зрелища и праздники стояли в политической программе Медичи недаром. И денег на них не жалели. Художники по велению властей одевали и снаряжали процессии, в которых была мобилизована чуть ли не вся античная мифология для увеселения флорентийского лавочника и ремесленника. Вакх и Ариадна, Силен и вся рать дионисова, нимфы и сатиры, менады и пастухи с пастушками двигались, сопровождаемые толпой, по улицам города, устраивали остановки с плясками и пантомимой то у Санта Тринига, то перед Санта-Репарата, то на площади Санта-Кроче и пели, пели без конца веселые песни, сочиненные самим Лоренцо или Анджеоло Полициано.

В новых Афинах, однако, больше покровительствовали

литературе, поэзии, философии, чем живописи. Лоренцо, сам поэт и ученый, ценил литераторов выше, чем художников. На знаменитой фреске Гирландайо в Санта-Мария Новелла стоит группа из четырех лиц. Это властители дум Флоренции, любимцы Лоренцо: поэт Анджело Полициано, глава флорентийского гуманизма, Марсилио Фичино, глава академии, Кристофоро Ландино, его правая рука, комментатор Данте, и Деметрий Халкондил, византиец, эллинист, первый издатель Гомера на Западе.

### *Лоренцо Медичи и Леонардо*

Лоренцо Медичи очень внимательно и очень деловито приглядывался к художникам, прежде чем приблизить их к себе и вверить им осуществление своих замыслов. Только испытав их в малом, он поручал им что-нибудь серьезное, а оселок испытания имел две стороны — художественную и политическую.

К Леонардо он присматривался особенно внимательно. Молодой живописец казался таким одаренным, а почему-то из-под его кисти не выходили настоящие картины. Говорили, что он начал много вещей, а не окончил ни одной. Он ходил к старому Тосканелли, чертил у него какие-то фигуры и вел ученые разговоры, не всем понятные. Был близок с безбожником Перуджино, а с богобоязненным Лоренцо ди Креди не дружил. Водил знакомство с юношами особого сорта, что навлекло на него обвинение в противоестественных пристрастиях, правда, расследованием не подтвердившееся.

Одевался элегантно, держался независимо, ни перед кем не заискивал, Лоренцо и Джулиано не кланялся, хотя заработок имел небольшой. Любил музыку, играл на лютне и артистически пел. В обществе мог быть очень веселым, но предпочитал одиночество. В одиночестве разгуливал по городу и окрестностям, и люди часто видели, как он подолгу следит то за полетом птиц, то за бегом облаков или сидит в глубокой задумчивости где-нибудь в роще. О чем он думал в такие минуты? Тираны не слишком любят людей, мысли которых им непонятны...

Но все же Лоренцо решил попробовать. В январе 1478 г. он заказал Леонардо образ Мадонны со святыми для капеллы Св. Бернарда во дворце Синьории. Леонардо с энтузиазмом взялся за работу, стал делать набросок в больших размерах, но потом бросил. Картину закончил позднее Филиппино Липпи по его рисункам. С Леонардо особо не спрашивали, потому что через три

месяца после того, как он получил заказ, разразился заговор Пацци против Медичи, который провалился.

### *"Святой Иероним" — борьба с искушением*

Во Флоренции видели Леонардо всегда безукоризненно одетым. Он ходил по улицам высокий, красивый, с холеной рыжеватой бородкой, в берете, в куртке и в коротком красном плаще с висевшим у пояса на цепочке вечно пополняемым маленьким альбомом, куда он заносил наброски и заметки. Лицо у него было ясное, как будто не отражающее никаких забот. Никому он не жаловался на плохие дела, за заказами не бегал, а те, которые ему доставались, не спешил заканчивать. Леонардо жил бедняком, потому что работал как ученый, а не как "наживатель".

А годы шли. Проходила молодость. Ему уже минуло тридцать лет. Мог ли он ожидать, что его положение улучшится, если он будет оставаться по-прежнему во Флоренции?

На это ничто не указывало. Лоренцо Медичи предпочитал покровительствовать литераторам. Для художников скупее открывались и его сердце и кошелек. Архитекторы сидели без дела или уезжали из города на реке Арно. Живописцы и скульпторы не могли похвалиться щедрыми заказами. Гирландайо, окончив роспись церкви Оньиссанти, отправился в Рим расписывать боковые стены Сикстинской капеллы. Даже Боттичелли, который вместе с молодым Пьеро ди Козимо был любимым художником Лоренцо и постоянно помогал ему в устройстве праздников, зрелищ и процессий, но так мало был занят, что последовал за Гирландайо в Рим, чтобы украсить своими фресками ту же капеллу папы Сикста IV, злейшего врага Лоренцо.

Леонардо да Винчи никогда не спешил закончить произведение. Он считал, что незаконченность — обязательное качество жизни. Окончить — значит убить! Медлительность Мастера была удивительной, он писал свои полотна годами. Мог сделать два-три мазка и удалиться на много дней из города, например, благоустраивать долины Ломбардии или создавать аппарат для ходьбы по воде. Почти каждое из его значительных произведений не завершено. Многие из них были испорчены водой, огнем, варварским обращением, но художник никогда не исправлял повреждений, словно давал право жизни вмешиваться в его творчество, что-то подправлять.

Вот и "Святой Иероним" тоже остался незаконченным. Хотя,

несмотря на многие недочеты, картина была замечательная. Аскет представлен склонившимся на одно колено лицом к зрителю. Лицо отражает тяжелую муку, левая рука поддерживает у обнаженного тела какие-то клочья одежды, правой, откинутой в сторону, Иероним готов в отчаянии ударить себя камнем в грудь. Перед ним — лев, который рычит и яростно бьет хвостом. Фон — мрачная пустыня; вдали — храм.

Изнуренное тело святого дано в сложном повороте. Линии картины устремлены вниз, начиная с ноги вверх, с левой руки — горизонтально, и все вместе сходятся в груди, на той точке, куда должен ударить камень.

С 1845 г. картина занимает почетное место в галерее Ватикана, хотя в более ранний период она переживала не столь приятное положение. Кто-то разбил деревянную доску на две части, одна из которых служила в качестве столешницы. Обе части порознь были обнаружены в Риме около 1820 г. кардиналом Иосифом Фешем. "Святой Иероним" очень тонко смоделирован в технике кьяроскуро, то есть с использованием черных и белых гонов. Однако покрытие лаком в XIX в. превратило эти тона в тускло-золотистый и оливковый.

Очевидно, Леонардо увлечен самой теорией картины. Иероним был мыслителем с очень широким кругом интересов. Жажда знаний стала для святого, так же как и для самого да Винчи, самым сильным искушением. Именно борьба с искушением изображена на картине...

### ***К новой Жизни***

Леонардо едва ли мог ожидать чего-нибудь от благодетелей Лоренцо. А что могло удерживать его во Флоренции, помимо вопросов, связанных с его карьерой как живописца? Кружок ученых, собравшихся вокруг Тосканелли, распался, потому что учитель состарился и хворал: он умер в год отъезда Леонардо. Заместителя ему среди флорентийских математиков Леонардо не видел. Мало было надежды на инженерную и техническую работу, потому что эра процветания Флоренции явно приходила к концу. Кризиса в 1482 г. еще не было, но предвидения опытных людей не обещали ничего хорошего. Приближалась феодальная реакция...

В 1473 г. миланский герцог Галеаццо Мария Сфорца, сын знаменитого кондотьера и основателя династии Франческо Сфорца, решил воздвигнуть во дворе миланской цитадели бронзовую конную статую отца. Обстоятельства не позволили Галеаццо немедленно приступить к осуществлению своей мысли,

а в 1476 г. он погиб от кинжала заговорщиков.

Его наследником стал малолетний сын Джан Галеаццо, а регентом до его совершеннолетия через несколько лет сделался брат Галеаццо Мариа, Лодовико Сфорца, прозванный Моро. Моро вспомнил в конце 1481 или в самом начале 1482 г. о проекте брата поставить памятник отцу и стал искать художника. Когда в Италии кому-нибудь нужно было для выполнения того или иного заказа заполучить поэта или художника, все обращались во Флоренцию — этот общепризнанный "рассадник талантов". Все знали, что Лоренцо порекомендует такого художника, какой требуется: настоящего мастера.

Так произошло и на этот раз. Лоренцо Медичи отправил в Милан Леонардо. Чем объяснялся выбор Лоренцо? Он не мог не знать про тяжелые материальные обстоятельства художника. Но у Лоренцо, по всей вероятности, были и другие соображения.

Он ничего не имел против отъезда этого непонятного и гордого художника из Флоренции, чтобы судебным и полицейским органам не пришлось больше разбираться в доносах, или чтобы он перенес в Милан свои лаборатории, в которых едва ли все вполне было благонамеренно и где едва ли не скрываются какие-нибудь вредные умыслы.

Лоренцо не подозревал, что этот бедняк, умудравшийся ходить щеголем, этот лентяй, без конца корпевший над работами, которого он с таким легким сердцем выпроваживал из Флоренции, уже был в тот момент величайшим художником и мыслителем своего времени.

Мысли Леонардо, запечатленные на листках его дневников, навсегда остаются потомкам:

"Если ты одинок, то полностью принадлежишь самому себе. Если рядом с тобой находится хотя бы один человек, то ты принадлежишь себе только наполовину или даже меньше в пропорции к бездумности его поведения; а уж если рядом с тобой больше одного человека, то ты погружаешься в плачевное состояние все глубже и глубже. Этот род деятельности, известный под названием "живопись", требует воображения и мастерства кисти, так как призван открывать невидимое, спрятанное в тени видимых предметов, и запечатлевать его с помощью кисти, придавая ясный вид на самом деле несуществующему.

Тот недостаточно искренен, у кого нет одинаково глубокого интереса ко всему в своей картине; например, если у кого-то нет склонности к пейзажу, думает, что пейзаж требует более краткой и элементарной проработки. Именно поэтому наш Боттичелли считает его специальную проработку напрасной, говоря, что если бросить губкой, пропитанной краской, в стену, то на стене

останется пятно, в котором любой может увидеть прекрасный пейзаж. Возможно, это правда, и любой действительно может увидеть все что угодно в таком пятне, если он, конечно, захочет его разглядывать, и человеческие головы, и разных животных, и сражения, и отвесные скалы, и море, и облака, и леса, и прочие подобные вещи; точно так про звуки колоколов можно сказать, что в них слышатся любые слова, которые человеку только хочется услышать. Но даже несмотря на то, что такие пятна, о которых говорит Боттичелли, могут помочь глядящему на них в выдумывании разных разностей, они все равно никогда не научат художника, как довести замысел до конца. И такой художник напишет жалкий пейзаж.

Речная вода, которую ты осязаешь рукой, является последней, которая уже утекает, и первой, которая только примчалась; то же происходит и со мгновениями времени. У художника две цели: человек и проявления его души. Первая проста, вторая трудна, потому что он должен раскрывать ее с помощью движения. Математика — единственная наука, содержащая в себе собственное доказательство. Механика — это рай для математических наук, потому что с ее помощью можно вкусить плоды математики..."

Такие мысли Леонардо запечатлены в его дневниках.

В 1481 г., когда Леонардо было двадцать девять лет, произошло событие, которое унизило его. Папа Сикст IV, вне всякого сомнения, посоветовавшись с Медичи, пригласил лучших тосканских художников для работы в Ватикане. Среди приглашенных были Боттичелли, Гирландайо, Синьорелли, Пинтуриккьо, а Леонардо отсутствовал. Почувствовав, что в зависимой от Медичи Флоренции у него нет будущего, он уезжает на север Италии. В 1482 г. Леонардо начинает новую жизнь в Милане.

Этот период длился двадцать лет и именно здесь, вдали от родины, он получил настоящее признание. Начинался новый, пожалуй, самый плодотворный этап его творческой жизни.

# МИЛАН: ПОД КРЫЛОМ ГЕРЦОГА МОРО

## *Историческая увертюра*

Лодовико Сфорца, прозванный Моро, не сразу стал опекуном своего племянника Джана Галеаццо. Его отец, герцог миланский Галеаццо Мариа, старший брат Моро, был убит в 1476 г., и так как Лодовико начал сейчас же плести интригу, чтобы захватить власть, то жена убитого Бона Савойская, женщина властная, темпераментная, импульсивная, изгнала его из Милана в Пизу. Она хорошо знала натуру своего деверя и нисколько не сомневалась в том, что он не остановится ни перед чем, лишь бы добиться успеха.



*Лодовико Сфорца. Неизвестный художник*

Лодовико поехал, куда было приказано, но своим сторонникам в Милане оставил подробнейшие инструкции, как действовать, чтобы дискредитировать Бону, перетянуть на свою сторону ее друзей и сделать неизбежным свое возвращение.

Бона сама облегчила Моро его задачу своим легкомысленным поведением. Сейчас же, как только государственные органы Милана утвердили ее в положении опекуни сына, она переложила управление на своих советников, а сама бурно предавалась удовольствиям. Своего любовника Антонио Тассино, простого берейтора, она задаривала так, что роптали казначеи, а свою связь с ним афишировала самым бесцеремонным образом: ездила по городу на крупе его лошади и отвела ему комнату рядом со своими покоем.

Моро, прекрасно осведомленный обо всем этом, сумел издалека великолепно воспользоваться безрассудством герцогини и уже через три года, в сентябре 1479 г., примирившись с Боной, был вызван из Пизы и сделан правителем герцогства. Вопреки ожиданиям, он не тронул маленького племянника. Даже титул герцога он оставил за ним. Он только фактически лишил его власти. Джан Галеаццо продолжал жить в миланском замке под преданной Лодовико охраной, предавался удовольствиям, вел жизнь беспечную и веселую, в чем дядя всячески его поощрял.

Лодовико вынудил Бону покинуть Милан. Ее сторонники, и раньше всех старый канцлер Чикко Симонетта, были частью преданы смерти под теми или иными предлогами, частью изгнаны. Моро окружил себя своими людьми, армия и ее начальники были ему верны. Фактическим государем герцогства был только он.

Подобно большинству итальянских государей того времени, он совершенно не стеснял себя никакой моралью. Для него хорошо было только то, что приносило ему выгоду, пользу, удовольствие.

Особенно хорошо чувствовал он себя в мирных культурных занятиях, на праздниках, в веселье. Поэтому он и любил все, что придавало его двору пышность и блеск, а самого его окружало ореолом мецената, покровителя искусств, наук, техники.

Ценил он больше всего ученых и техников, потому что понимал, насколько важно опередить других властителей именно в этих областях.

Моро старался привлечь к своему двору лучших инженеров своего времени. Так повелось уже при его отце; так же продолжалось при его старшем брате Галеаццо Мариа. Моро не отступал от семейной традиции и имел возможность делать выбор более богатый, так как непрерывно возрастал спрос на техников, а сочинения Альберти облегчали изучение важнейших дисциплин и математических основ, на которых покоилась их учеба.

Лодовико особенно интересовался военной и инженерной техникой, т. е. отраслями, наиболее важными при возможных политических осложнениях, и о завистью бросал взоры на Урбино, где при дворе Федерико Монтефельтро образовалась целая школа военных теоретиков и где на положение первого специалиста своего времени в этих вопросах выдвинулся Франческо ди Джорджо Мартини из Сиены.

Лодовико старался привлекать в Милан техников, прошедших хотя бы короткий стаж в Урбино. Еще до Леонардо при его дворе появился Браманте — архитектор, служивший перед тем у

Федерико. Моро старался каждого, кто попадал к нему в Милан с титулом художника или ученого, привлечь к работе в области техники.

Направление Моро было чрезвычайно практическое...

Милан в те времена был одним из богатейших городов Италии. Если Флоренция была по преимуществу городом текстильной промышленности, то Милан был городом оружейников, ремесленников, занятых обработкой металла. Миланские герцоги уделяли много внимания инженерии, в первую очередь военной.

### *Письмо от инженера Леонардо*

Около 1482. г. Леонардо обратился к Лодовико Моро с письмом, в котором предложил ему свои услуги в качестве инженера.

"Славный мой синьор, после того как я достаточно видел и наблюдал опыты тех, кто считается мастерами и создателями боевых приборов, и нашел, что их изобретения в области применения этих приборов ни в чем не отличаются от того, что находится во всеобщем употреблении, я попытаюсь, не нанося ущерба никому, быть полезным вашей светлости; раскрывая перед вами мои секреты и выражаю готовность, как только вы того пожелаете, в подходящий срок осуществить все то, что в коротких словах частью изложено ниже.

1. Я умею делать мосты, очень легкие, прочные, легкопереносимые, с которыми можно преследовать неприятеля или отступать перед неприятелем, а также и другие, подвижные, без труда устанавливаемые и снимаемые. Знаю также способы сжигать и уничтожать мосты неприятеля.

2. Я знаю, как при осаде неприятельского города спускать воду из рвов, перебрасывать бесчисленные мосты, делать щиты для прикрытия атак, лестницы и другие осадные орудия.

3. Item, если по случаю высоты укреплений или толщины стен осажденный город не может быть подвергнут бомбардировке, я знаю способ, как разрушить любую крепость, если только она не построена на скале.

4. Я умею также отливать пушки, очень легкие и легкопереносимые, заряжать их мелкими камнями, и они будут действовать подобно граду, а дым от них будет вносить великий ужас в ряды неприятеля, причинять ему огромный урон и расстройство.

5. Item, я знаю способы, как путем подкопов и извилистых

подземных ходов, бесшумно проложенных, выходить к определенному пункту, хотя бы пришлось проходить под рвами или под рекой.

6. Я могу сделать закрытые безопасные и непроницаемые колесницы, которые, врезываясь в ряды неприятелей со своей артиллерией, смогут прорвать их строй, как бы они ни были многочисленны. А следом за ними может двигаться беспрепятственно и не неся урона пехота.

7. Item, в случае необходимости могу сделать бомбарды, мортиры и огнеметные приборы, очень красивой формы и целесообразного устройства, непохожие на обычные.

8. Там, где неприменимы пушки, я могу сделать катапульты, манганы, стрелометы и другие орудия. Также действующие не обыкновенно и не похожие на обычные; словом, смотря по обстоятельствам, могу сделать бесконечное количество разнообразных наступательных и оборонительных приспособлений.

9. А в случае, если военные действия будут происходить на море, я могу сделать много всяких вещей, чрезвычайно действительных как при атаке, так и при защите, например суда, которые будут выдерживать действие самых больших пушек, пороха и дыма.

10. В мирное время, думаю, смогу не хуже всякого другого быть полезным в постройке общественных и частных зданий и в переброске воды из одного места в другое.

Item, я могу выполнять скульптурные работы из мрамора, бронзы и гипса, а также как живописец могу не хуже всякого другого сделать какой угодно заказ.

И еще могу взять на себя работу над скульптурой "Коня", которая принесет бессмертную славу и вечную честь блаженной памяти вашему отцу и светлейшему дому Сфорца.

Если же что-либо из перечисленных выше вещей показалось кому-нибудь невозможным или невыполнимым, я вполне готов сделать опыт в вашем городе или в другом месте по указанию вашей светлости, почтительнейшим слугой которого я пребываю".

Данное письмо имеет важнейшее значение для понимания жизни и устремлений Леонардо.

В записях Леонардо сохранился список вещей, которые он захватил с собой при переезде. В нем упоминаются "множество цветов, нарисованных с натуры", "несколько святых Иеронимов", "рисунки печей", "восемь святых Себастианов", "множество старушечьих шей, множество стариковских голов, множество полных рисунков обнаженных тел, множество ног и других зарисовок" и далее: "Законченная Мадонна. Другая почти в

профиль". "Другая" Мадонна — это "Мадонна Литта", ныне находящаяся в Эрмитаже в Санкт-Петербурге.

### ***Серебряная лира***

Вазари рассказывает, что в дар Лодовико Сфорца Леонардо привез с собой "инструмент, который смастерил собственноручно, большей частью из серебра, в виде лошадиной головы, — вещь странную и новую, обладавшую гармонией большой силы и величайшей звучностью; этим он одержал верх над всеми музыкантами, сошедшимися туда для игры на лире".

Узнав о столь удивительных дарованиях Леонардо, "герцог до такой степени пленился его достоинствами, что прямо-таки невероятно". Леонардо был приглашен на работу к миланскому двору и в 1483 г. переехал в Милан, захватив с собой двух своих учеников — Томазо Мазини по прозвищу Зороастр и Аталанте Мильоротти, также бывшего превосходным музыкантом.

В Леонардо было скрыто так много обаяния, а помимо талантов и знаний у него имелось так много способностей салонного характера, что, как только он стал ближе ко двору, он сейчас же сделался общим любимцем.

В Милане Леонардо сразу же оказался в придворной среде. Первое время он, вероятно, вынужден был держать себя очень настороженно и затратил немало усилий, чтобы приспособиться к совершенно новым условиям жизни в шумном придворном обществе блистательного миланского двора. Ему сразу же пришлось принимать немалое участие и в подготовке некоторых празднеств, для чего требовались его услуги как художника.

Поэтому первое время по прибытии в Милан он не занимался делом, ради которого был приглашен.

### ***В центре придворного водоворота***

Во Флоренции отсутствовала пышная придворная жизнь. В обширном палаццо Медичи на виа Ларга, выстроенном Микелоццо, украшенном фресками Беночцо и скульптурами Донателло, не было двора. Собирались в покоях Лукреции Торнабуони, матери Лоренцо. Встречались в покоях самого Лоренцо Медичи, но все проходило без всякого церемониала, попросту, без пышности, но зато вполне пристойно. Это не значит, что Лоренцо был святым. Вовсе нет. Но он развлекался потихоньку, вне дома, чтобы не прогневить чопорную и строгую

супругу, Клариче Орсини.

Леонардо знал, как знал любой чесальщик шерсти во Флоренции, о том, как живут в доме на улице Ларга, но он не был туда вхож: в лучшем случае он побывал там раз-другой, вызванный Лоренцо. А в Милане он попал в настоящий придворный водоворот. И оказалось, что для той бурной жизни, какая шла при дворе, он самый подходящий человек.

Леонардо вписывался в светский бомонд уже благодаря одной своей внешности. Идеалы красоты не только женской, но и мужской становились в то время любимым предметом светских и придворных бесед. Леонардо представлял собой готовый образец идеально красивого человека. Жизненные силы кипели в нем и, казалось, на глазах у всех выявляли те многочисленные таланты, которые уживались в нем так гармонично и распространяли вокруг него такое неотразимое очарование. Леонардо был силен и ловок: в физических упражнениях ему не было равных. Ему сопутствовала слава большого художника и разностороннего ученого. Он чудесно пел. Играя на своей серебряной лютне, имевшей форму лошадиной головы, он одержал победу над всеми музыкантами. Он отлично импровизировал под музыку. При случае он мог написать сонет или балладу не хуже, чем Беллинчони, что, правда, было не особенно трудно.

Он сразу становился центром внимания общества, если хотел и если не старался избегать людей: "причуды", говорили одни; "кокетство", с улыбкой замечали дамы; "нелюдимость", ворчали соперники. Зато, когда Леонардо оставался в компании придворных дам и кавалеров, он царил безраздельно. Он был мастер вести какую угодно беседу: серьезную, легкомысленную, ученую, пустую и всегда был одинаково блестящ.

По-видимому, он иной раз готовился к таким беседам. Это подтверждают записанные им "фацетии" и "пророчества".

### *Салонные "фацетии"*

Фацетии очень похожи на заранее приготовленные анекдоты для развлечения того общества, в каком Леонардо чаще всего приходилось вращаться при дворе. Так и кажется, что, когда его просят рассказать что-нибудь, он делает вид, будто припоминает что-то — как делают все опытные рассказчики, — и потом начинает: "Одного художника спросили, почему на своих картинах он рисует таких красивых людей, а детей произвел на свет некрасивых. Потому, отвечал художник, что картины я делаю днем, а детей — ночью".

Или что-нибудь еще более непристойное и не такое короткое. Дамы стыдливо, но без гнева закрывают лица веерами, мужчины громко хохочут — и все довольны.

А то, что в его записях называется "пророчествами", — частью не что иное, как салонные загадки, порой простые, порой хитроумные: некоторые из них до сих пор не могут разгадать.

Но, когда Леонардо приходилось вести беседу серьезно, он старательно изучал собеседника, чтобы убедить и заставить смотреть на вещи его, Леонардо, глазами. Но сам он не раскрывался ни перед кем. И не раскрылся до конца.

Все внешние данные и факты, которые уже приведены и будут еще приводиться, еще не раскрывают его сущности. Они скорее говорят о том, каким он хотел показать себя, чем о том, каким он был в действительности. Трудно приписать Леонардо какой-нибудь произвольный поступок или действие, совершенные в состоянии аффекта. Он никогда не станет бросать досками в римского папу, пришедшего посмотреть не совсем оконченную работу, как делал Микеланджело; никогда не ударит кинжалом "между шейным и затылочным позвонком" досадившего ему человека, как Бенвенуто Челлини; никогда не запустит чернильницей в черта, как Лютер. Он всегда владел собой и избегал всего, что похоже на эпатаж. Происходило это не потому, что у него не хватает темперамента. Человек без темперамента не мог бы быть ни таким художником, ни таким разносторонним ученым, ни вообще человеком, способным увлекаться до самозабвения научными или художественными проблемами.

### ***Таланты Леонардо?***

В это время в Милане в его заметках появлялась мысль о быстротекущем времени: "Речная волна, которую ты осязаешь рукой, является последней, которая уже утекает, и первой, которая только примчалась: то же происходит и со мгновениями времени".

Кто-то сказал: чтобы понять большого человека, нужно узнать, в чем он мал. А в чем мал Леонардо? Придется указывать много различных моментов, которые с теперешних точек зрения по-серьезному умаляют образ Леонардо. А ставились ли они ему в вину по критериям того времени? Чаще всего нет. Наоборот, то, что ссорило его с его окружением, нам теперь отнюдь не представляется ничем, умаляющим Леонардо.

Поэтому добросовестному историку остается одно: собирать

внимательно все факты, помогающие понять Леонардо.

...Война с Венецией скоро окончилась, и Леонардо не пришлось испытать свои военные таланты: ни пушки, ни мины, ни камнеметы, ни танки, ибо то, что он предлагал в своем письме к Моро, было не что иное, как первая идея танка — никакие его наступательные и оборонительные изобретения не были пущены в дело. Но Моро, лучше узнав Леонардо, сделал его одним из "герцогских инженеров" и поручил ему серьезные работы.

Леонардо зачислили в коллегия этих самых герцогских инженеров, где наряду с ним работал крупнейший архитектор того времени — Браманте.

После войны Леонардо мог обратиться к тем мирным занятиям, которые он перечислял в своем письме. Опять начались празднества и увеселения миланского двора. Леонардо уже вполне освоился в этом обществе, где на каждом шагу подстерегали опасности, где нередко применяли кинжал и яд для того, чтобы убрать с дороги кому-либо досадившего человека. И здесь Леонардогодились его светские таланты, в том числе и его способность играть на лютне и петь.

Он был лучшим импровизатором стихов своего времени. Он был нужен как художник-оформитель придворных празднеств, но Лодовико Моро поручил ему и более серьезную работу: как инженеру ему было предложено заняться укреплением и украшением гигантского герцогского замка, над возведением которого трудились многочисленные предшественники.

### ***Адепт черной магии?***

Был ли Леонардо адептом магии? Вряд ли Леонардо был прекрасным фокусником, хотя современники все же называли его магом. Он мог вызывать из кипящей жидкости многоцветное пламя, вливая в нее вино; легко превращал белое вино в красное; одним ударом ломал трость, концы которой клались на два стакана, не разбив ни один из них; наносил на конец пера немного своей слюны — и надпись на бумаге становилась черной. Чудеса, которые показывал Леонардо, настолько впечатляли современников, что его всерьез подозревали в использовании "черной магии". К тому же возле гения постоянно крутились странные, сомнительной нравственности личности вроде Томазо Джованни Мазини, известного под псевдонимом Зороастр де Перетолла, — хорошего механика, ювелира и одновременно адепта тайных наук...

Миланский кастелло Сфорцеско — огромное сооружение с бесчисленными зданиями, мощными стенами, бастионами и рвами, которое считалось неприступным при тогдашнем уровне осадного искусства. (По его образцу был, кстати, построен Московский Кремль.)

Хитросплетение стен, башен, бастионов, рвов и зданий было таким запутанным, стены и рavelины, соединенные между собой шестьюдесятью двумя надежными мостами, уставленными 1800 всевозможных орудий, казались такими грозными, что герцог Моро был совершенно спокоен. Он, мастер окольных ходов, художник вероломства, забыл, что самые высокие стены, самые глубокие рвы, самые крепкие бастионы не могут устоять против очень простого наступательного приема — измены.

Пока, хотя политическое небо было не вполне безоблачно, гроза военной непогоды громыхла вдалеке, и Леонардо должен был заботиться не столько об укреплении, сколько об украшении: ведь в кастелло находились также дворцы, где жили и герцог, и приближенные герцога, и советники, и Чечилия Галлерани, придворная и любовница Лодовико Сфорца с его маленьким сыном, и старшая его побочная дочь Бьянка Сфорца, вышедшая потом замуж за кондотьера Галеаццо Сансеверино. В замке герцога также находились и арсеналы, и архивы, и казначейство, и знаменитая "Башня сокровищ", где Лодовико, один из самых богатых в Европе властителей, хранил свои драгоценности.

Кстати, именно Чечилия позировала Леонардо для картины "Дама с горностаем" (около 1490 г.). Это единственная работа художника, находящаяся в Польше, и один из четырех женских портретов, написанных художником.

Данная картина была куплена около 1800 г., вероятно в Италии, князем Адамом Ежи Чарторыйским и подарена его матери, принцессе Изабелле. Долгое время считалось, что это портрет неизвестной дамы. Однако, сравнивая изображение с рисунками другого портрета, сделанными Леонардо, и описаниями предполагаемой любовницы короля Франции, называемой "прекрасная *ferronntere*", принцесса Изабелла решила, что в обоих случаях изображено одно и то же лицо. Она велела поместить на картине не совсем грамотную надпись, которая и сейчас достаточно хорошо видна слева вверху: *La Belle Ferronire de Leonard da Wind*.

Впервые версия о том, что на картине изображена именно Галлерани, возникла в 1900 г. Это предположение подтвердило открытие следующего факта: в 1488 г. король Неаполя Фердинанд

I наградили Лодовико Моро орденом горностаия, после чего ему дали прозвище *Ermellino bianco* (Белый Горностаий).

Родившаяся около 1473 г. в семье, переехавшей в Милан из Сиены, Чечилия Галлерани появилась в окружении Лодовико Сфорца в начале 1489 г. Молодая девушка, проявлявшая интерес к науке и искусству, обратила на себя внимание герцога. Красота оказалась не единственным достоинством, которым она обладала: юная интеллектуалка знала латынь, писала стихи и могла вести серьезные споры в присутствии философов и теологов. Ее отношения с Лодовико в 1491 г. привели к рождению сына Чезаре.

### *По следам Авиценны и Бируни*

Когда Леонардо поручалась какая-либо работа, он уже сам набрасывал ее план, не очень считаясь с условиями заказа. Замок был огромен; инженеру и архитектору дел там было невпроворот; Леонардо решил, что нужно проверить систему укреплений, а уже потом начать думать об украшении. Он занялся фасадом, которому решил придать более гармоничную форму, возведя там высокую башню, покрытую сферическим куполом. На фоне этой башни конный памятник родоначальнику династии должен был иметь очень эффектный вид. Потом Леонардо занялся пересмотром системы рвов и внутренних стен, стараясь сделать их еще более мощными. Кроме этого он думал снабдить стены более практическими внутренними ходами. Словом, схема перестройки была спланирована чрезвычайно радикальная.

Кстати, наблюдая за земляными работами при проведении каналов для осушения болот в окрестностях Милана, Леонардо да Винчи обратил внимание на окаменелые раковины и другие органические остатки, заключенные в твердых горных породах.

Леонардо да Винчи пылливо наблюдал природу, и уже по одной этой причине он не мог не интересоваться этим вопросом. Многие позднейшие исследователи обвиняли его в разбросанности, но справедливо ли винить его в том, что он не мог пройти спокойно мимо явлений природы, которые он не понимал, хотя эти явления и лежали в стороне от его основных занятий. Так родилась его теория окаменелостей, так развил он представление о геологических пластах.

Точно так же, как Авиценна и Бируни, он пришел к заключению, что современная суша и даже горы, на которых найдены остатки раковин, устриц, кораллов и морских раков, некогда были дном отступившего древнего моря. Некоторые из

его современников считали, что раковины образовались в земных пластах под влиянием "света звезд". Служители церкви утверждали, будто со времени "сотворения" мира земная поверхность оставалась неизменной, а раковины принадлежат погибшим морским животным, которые были занесены на сушу во время "всемирного потопа" и остались там, когда воды схлынули.

Леонардо да Винчи не признавал катаклизмов, разрушающих материки, вздымающих горы, истребляющих флору и фауну в мгновение ока. Ученый полагал, что очертания суши и океанов начали изменяться медленно еще в далеком прошлом, что этот процесс постоянный. Медленная, но неустанная деятельность воды, атмосферы, ветра приводит в конце концов к преобразованию земной поверхности. "Берега растут, выдвигаясь в море, рифы и мысы разрушаются, внутренние моря высыхают и превращаются в реки". Горные породы с остатками растений и животных отложились когда-то в воде, деятельность которой, по мнению Леонардо, нужно считать главнейшим геологическим фактором.

Леонардо да Винчи не побоялся выступить с критикой библейской легенды Всемирного потопа, утверждая, что Земля существует значительно дольше, чем сказано в Священном Писании. Такое вольнодумство грозило неприятностями, и только заступничество миланского герцога спасло художника от тюремного заключения.

### ***Эскизы Миланского замка***

Сохранились рисунки Леонардо, являющиеся его предложениями по реконструкции миланского замка. На одном из рисунков, помещенных на обороте листа 23-го манускрипта "в" (хранится в Париже), мы видим высокую башню, включенную в систему крепостных стен, по углам которых стоят башни меньшего размера. Здесь же изображена деревянная треугольная стропильная ферма, нарисованная с полным знанием дела, а рядом с ней — камин с широким коническим колпаком; выше — небольшое здание, перекрытое треугольными стропилами, и дверь, автоматически затворяющаяся при помощи противовеса.

Из другого рисунка ("Атлантический кодекс", лист 95 "а") можно понять, что башня эта располагается над главным входом в замок Сфорца; за ней открывается большая площадь, на которой должна была стоять конная статуя Франческо Сфорца.

Высокая, очень стройная круглая башня, нарисованная Леонардо, декорированная аркатами и увенчанная окруженной

колоннами ротондой, перекрытой конической крышей, носит характер дозорной башни.

Другие сохранившиеся рисунки Леонардо свидетельствуют о его глубоком аналитическом подходе к вопросам фортификации. Он исследует систему башен головных укреплений миланского замка. Его творческая мысль напряженно работает, и он делает новые предложения в области создания рациональных форм оборонительных сооружений. Он выдвигает идею строительства гофрированных стен и предлагает новые типы башен, в которых высокие оборонительные качества сочетаются с выразительностью совершенно новых, создаваемых им архитектурных форм. Сравнивая эскизы Леонардо с работами его современника, выдающегося фортификатора Франческо ди Джорджо, мы видим, что если последний собрал в своем трактате все лучшие достижения времени, то Леонардо ни в какой степени этим не удовлетворился. Он смело шел вперед, его могучий творческий гений создал десятки новых предложений и далеко опередил свое время.

Параллельно Леонардо пришлось ломать голову над старым, но еще очень актуальным вопросом: как достраивать Миланский собор. Ведь каждый этап этого грандиозного сооружения сопровождался острой борьбой — бесконечными спорами и столкновениями между немецкими и итальянскими зодчими. Государи Милана — Висконти и Сфорца — склонялись то в одну, то в другую сторону.

### *Готика Дуомо*

Миланский собор, или Дуомо, — наиболее значительный памятник готического стиля в Италии. Строительные работы начались в 1386 г. под покровительством миланского герцога Висконти, который привлек к работе немецких мастеров. Это один из крупнейших средневековых храмов, построен преимущественно из белого мрамора. В обрамлении его оконных проемов, пинаклей и парапетов кровли использованы изысканные кружевные орнаменты. Многие элементы ажурного декора столь тонки, что их пришлось собирать из кусков камня, скрепленных соединительными железными стержнями.



*Миланский собор. Современный вид*

Архитекторы из Германии придали сооружению собора наиболее характерные готические черты, хотя ажурный шпиль над средокрестием приписывают флорентийскому архитектору Филиппо Брунеллески. Строительство этого центрального звена сооружения началось уже после 1481 г.

Возведенный на земле Италии собор считается готическим. Но в нем больше немецких, чем итальянских, черт, а готическим его можно назвать только благодаря сплошь покрывающему поверхности изящному готическому декору.

Величественный Миланский собор стал настоящей сокровищницей мраморной скульптуры. Одних только резных фигур на фасадах насчитывается свыше двух тысяч.

Момент, когда Лодовико предложил заняться собором Леонардо, был одним из переломных: как раз были отправлены на родину все немецкие мастера и был приглашен итальянец Лука Франчелли. Это случилось в июле 1487 г. Моро заказал проект покрытия собора не только Леонардо, но и другим архитекторам-инженерам, служившим у него, в том числе Пьетро да Горгондзола и Браманте. Леонардо представил свой чертеж первым.

Сохранился проект письма, сопровождавшего представленную им модель. Уподобив архитектора опытному врачу, Леонардо излагал далее в общей форме свои основные принципы.

"Вам известно, — писал он, — что лекарства, хорошо применяемые, возвращают здоровье больным, и тот, кто их хорошо знает, будет их хорошо применять, если притом будет он знать, что такое человек, что такое жизнь и телосложение, что такое здоровье. Понимая все это хорошо, будет он знать и их противоположность, а таким образом лечение будет ему ближе, чем кому-нибудь другому. То же самое требуется "больному" собору, а именно врач-архитектор, хорошо понимающий, что такое здание, и на каких правилах основано безупречное зодчество, и откуда эти правила черпаются, и на сколько частей они делятся, и каковы причины, благодаря которым здание держится, какие моменты делают его долговечным, и в чем заключается природа тяжести, и каково устремление силы, и как нужно сочетать и связывать части друг с другом, и какие черты они порождают соединенные вместе. Тот, кто будет иметь истинное знание о перечисленных вещах, удовлетворит вас своим планом и производением".

За этим заявлением, явно имевшим целью показать, что архитектура, как и живопись, есть наука, а не простое ремесло, Леонардо намечал программу большого архитектурного трактата: "Вот почему я постараюсь, не обижая и не оскорбляя никого, удовлетворить вас отчасти доводами и отчасти делом, то выводя действия из причин, то подтверждая разумные основания опытами, приводя в согласие сказанное с авторитетом прежних зодчих и с исследованием ранее возведенных зданий, выясняя причины их разрушения и их постоянства, и т. д. И вместе с тем я постараюсь показать, какова первая причина нагрузки, каковы причины, вызывающие падение зданий, и сколько их, и каков способ придавать зданиям устойчивость и постоянство".

Лишь после такого большого вступления Леонардо переходил к непосредственной своей задаче: "Но, чтобы не быть многословным, я изложу вашим сиятельствам сначала замысел первого архитектора собора и ясно покажу вам, каково было его намерение, подтвердив это начатым зданием. И когда вы это себе уясните, то ясно сможете понять, что модель, мною исполненная, имеет ту симметрию, то соответствие, ту соразмерность, какую имеет начатое здание".

Продолжения черновика не сохранилось. Возможно, его вовсе не было: мастер, по обыкновению, не закончил свой трактат. Во всяком случае, очевидно, что в предисловии была намечена

обширная программа даже не одного, а нескольких трактатов о строительном деле. "Отцам города" Леонардо, в сущности, представлял проект исследовательских работ в области строительной техники и архитектуры. Ставя перед медиком задачу "знать, что такое человек, что такое жизнь и телосложение, что такое здоровье", Леонардо ставил не менее сложные задачи перед архитектором — познать, в чем заключается "природа тяжести", каково "устремление силы" и т. д. Это была программа целой жизни, нет, множества жизней, идеал инженерии, основанной на разумных, научных принципах. Решение всех этих проблем во всей их широте, как их ставил Леонардо, отодвинуло бы решение конкретных задач применительно к Миланскому собору на неопределенно долгий срок.

Его проект предлагал большой центральный купол с несколькими маленькими, его окружающими, — типичная ренессансная идея, повлиявшая на Браманте, когда ему пришлось делать проект собора Петра в Риме. Леонардо успел получить и гонорар за эти проекты. Потом он их переделал по собственному желанию, но не по указанию строительного совета. Потом... Потом он перестал думать о соборе и о его куполе. Его отвлекли другие дела.

Леонардо не получил ни одобрения представленной им модели, ни заказа на работу. Он не участвовал в новом конкурсе. Победителями вышли строители собора Амадео и Дольчебоно, которые закончили тамбур в 1500 г.

Несмотря на отсутствие практических результатов, проект имел большое значение в творческой биографии Леонардо. Именно к этому времени относится большое количество рисунков, демонстрирующих, как упорно размышлял Леонардо над проблемами купольного перекрытия и различными формами его архитектурных решений. Рисунки показывают, что Леонардо как бы мысленно экспериментировал, перебирал в уме различные возможные варианты.

Ближайшим предшественником Леонардо в Милане был флорентинец Антонио Аверлино, скульптор и архитектор, ученик Гиберти, согласно обычаю гуманистов принявший прозвище Филарете. Аверлино, живший при дворе Сфорца в Милане в 1451–1465 гг., т. е. за 18 лет до Леонардо, так же как и последний, работал на строительстве в миланском замке и принимал участие в сооружении Миланского собора. По его проекту с частичными изменениями был построен Большой миланский госпиталь.

Антонио Аверлино был предшественником Леонардо и как теоретик архитектуры. В 1460–1464 гг. он написал трактат об

архитектуре, завершающийся тремя книгами о рисунке и перспективе. Трактат Аверлино, поднесенный Франческо Сфорца, а после — Пьеро Медичи, не мог остаться неизвестным для Леонардо, тем более что в то время он разошелся во множестве списков не только в Италии, но и за ее пределами.

Трактат этот, в отличие от написанного на латыни трактата об архитектуре "высокоученого" Альберти (так называет его Филарете), был написан на живом итальянском языке и, будучи предназначенным для архитекторов-практиков, не владевших латинским языком, был настоящей энциклопедией архитектурно-строительного дела.

Аверлино занимался и вопросами композиции центрических купольных зданий, которым в его трактате было уделено большое место; кроме того, он излагал методы постройки идеального города "Сфорцинды" и тем самым также предварял Леонардо-градостроителя.

В 1465 г. Аверлино покинул Милан и несколько лет вместе со своим другом и сотрудником Аристотелем Фиораванти работал в Венгрии при дворе короля Матвея Корвина, для которого трактат Аверлино был переведен на латинский язык. В 1471 г. Аверлино умер в Риме, а Фиораванти уехал работать в Москву — строить Кремль.

### *Архитектурные рисунки*

Рассматривая архитектурные рисунки Леонардо да Винчи, мы убеждаемся в том, что их, так же как и рисунки других мастеров, его предшественников и современников, можно разделить на три группы.

В первую группу входят зарисовки существовавших в его время современных и древних архитектурных памятников. Если Аверлино зарисовывает и приводит в своем трактате архитектурные памятники античного Рима и древние мосты, а также и современную ему постройку — Банк Медичи в Милане, — возведенную Микелоццо (о которой мы знаем только по его рисунку), то у Леонардо мы также находим зарисовки древних сооружений порта в Чивита-Веккиа. Его интересуют и дом Адриана в Тиволи, и античный театр в Вероне, и многое другое.

Наряду с этим мы находим у него рисунки флорентийского собора, планы церквей в Павии, план церкви Сан-Спирито во Флоренции, строившейся во время его жизни в Милане, и т. п. Все эти зарисовки он делал, как он сам считал, для того, чтобы знать все то, что относится к форме построек. Подобные рисунки

интересны для нас тем, что они правдиво отражают отношение художника к действительности.

Вторая группа его рисунков и заметок включает эскизы, служившие для развития той или иной архитектурной темы. Рисунки и заметки этого рода наиболее характерны для Леонардо, ибо в них вскрывается (как, например, при рассмотрении его рисунков вариантов купольных зданий) огромная работа его по осмыслению и дальнейшему развитию главных архитектурных идей времени. Он не только двигался в ногу со своим веком, но далеко его опережает, способствуя созреванию его идей и претворению их в конкретную архитектурную практику.

Наконец, третья группа рисунков и заметок Леонардо включает все то, что относится к воплощению его замыслов, начиная с рисунков деталей зданий и кончая его экспериментальными работами по исследованию прочности и устойчивости элементов зданий. И здесь художник также далеко опережает свое время.

Вопросами градостроительства Леонардо да Винчи занялся впервые в первый миланский период своей жизни (около 1483–1485 гг.). По предписанию герцога Лодовико Моро после окончания чумы, унесшей много жизней, он зарисовывает Милан, делает эскизы плана города и, очерчивая его круговой линией, стремится придать ему более правильную организацию. Леонардо намечает третье кольцо стен (которое и было создано в середине XVI в.) и стремится заложить основы регулирования всей системы обводнения города. Однако в этот период его градостроительные идеи еще не вполне созрели.

Градостроительные идеи Леонардо в сравнении их с идеями его предшественников поражают смелостью его мысли. Леонардо применяет многоугольный план и уделяет много внимания требованиям общественной гигиены. Для очистки улиц города от нечистот и грязи, понимая нереальность гигантского резервуара, спроектированного Аверлино, он использует реку, намечая устройство плотин и отводных каналов, дающих возможность пускать воду в каждую улицу и промывать ее. Поддерживая постоянный уровень воды в реке при помощи плотин, Леонардо достигает того, что летом устраняются мелководье и связанное с ним загнивание воды в пересыхающем русле реки, следствием которого является малярия.

В отличие от замкнутых мощными крепостными стенами идеальных городов его предшественников, Леонардо постепенно приходит к идее открытого города. Он переселяет часть жителей, менее связанных с центром, на окраины города, где их дома

можно расположить на просторных участках. Подобно Аверлино, он проектирует типовую застройку города, причем обращает большое внимание на необходимость сохранения около домов достаточных свободных пространств. По этому поводу он пишет: "Стены двора должны быть в половину такими же высокими, как ширина двора; это значит, что если двор будет в 40 локтей, то дом должен быть в 20 локтей высотой, а двор должен быть в половину ширины всего фасада".

Выдвигая это требование, Леонардо стремится достигнуть уменьшения скученности застройки и тем самым оздоровления города. Подобно Аверлино и Франческо ди Джорджо, Леонардо расселяет ремесленников, купцов и дворян отдельно; только последним открыт доступ ко двору герцога.

Леонардо не ограничивается, однако, общими указаниями на методы рациональной планировки города. В стремлении оздоровить город он разрабатывает все частности санитарнотехнических устройств, более всего заботясь о надлежащей вентиляции не только отдельного дома, но и всего города в целом.

Однако самым поразительным из градостроительных предложений Леонардо, свидетельствующим о неукротимом дерзании его творческой мысли, является предложение устраивать улицы на разных уровнях с целью беспрепятственного движения на перекрестках. Он пишет, используя собственную систему обозначений: "Дороги М на 6 локтей выше, чем дороги рS. И каждая из [верхних] дорог должна иметь ширину в 20 локтей и от наружных краев к середине иметь уклон в поллоктя... И на этой средней линии должно быть на каждом локте по отверстию, куда дождевая вода стекает в ямы... И позаботься о том, чтобы в начале каждой из этих дорог была арка шириною в 6 локтей на колоннах. И пойми, что тот, кто хочет пройти по всей площади, может для этой цели пользоваться верхними улицами.

Кто хочет идти по нижним улицам, тоже может это сделать. По верхним улицам не должна ездить ни одна повозка или что-либо подобное, потому что они предназначаются только для благородных. Грузовые повозки и грузы для нужд и удобства жителей проезжают по одной из нижних улиц. Дома должны быть обращены друг к другу тылом, пропуская нижние улицы между собой.

Припасы, как-то дрова, вино и тому подобное, должны переправляться через двери. Отхожие места, конюшни и подобные зловонные помещения должны очищаться через подземные улицы от одной аркады к другой".

В этот же миланский период Леонардо создает свое знаменитое произведение "Мадонна в гроте" (она же "Мадонна в скалах").

Икона "Мадонна в гроте" — первое вполне зрелое произведение Леонардо — была заказана монахами церкви имени Св. Франциска в 1483 г. В ней поражает совершенная согласованность всех частей, создающая крепко спаянное единое целое. Это целое, т. е. совокупность четырех изображенных фигур, очертания которых чудесно смягчены светотенью, образует стройную пирамиду, плавно и мягко, в полной свободе вырастающую перед нами. Взглядами и расположением все фигуры объединены неразрывно, и это объединение исполнено совершенной гармонии, ибо даже взгляд ангела, обращённый не к другим фигурам, а к зрителю, как бы усиливает единый музыкальный аккорд композиции картины. Взгляд и улыбка, чуть озаряющая лицо ангела, содержат глубокий и загадочный смысл. Свет и тени создают в картине некое неповторимое настроение.

Наш взгляд уносится в её глубины, в манящие просветы среди тёмных скал, под сенью которых нашли приют фигуры, созданные Леонардо. И леонардовская тайна сквозит и в их лицах, и в синеватых расщелинах, и в полумраке нависших скал.

Все различные элементы картины, казалось бы, противоречивые, сливаются воедино, создавая целостное и сильное впечатление. "Мадонна в гроте" показывает овладение художником тем реалистическим мастерством, которое так поражало его современников. Картина предназначалась для украшения резного деревянного алтаря в капелле Иммаколата церкви Сан-Франческо Гранде в Милане.



*Мадонна в гроте. Художник Леонардо Винчи*

25 апреля 1483 г. члены братства Святого зачатия заказали картины (центральная композиция — мадонна с младенцем, боковые — музицирующие ангелы) Леонардо да Винчи, которому поручили выполнение самой важной части алтаря, а также

братьям Амброджо и Эванджелиста де Предис. В настоящее время историки искусства придерживаются мнения, что обе картины Леонардо на идентичный сюжет, из которых одна хранится в Лувре, а другая — в лондонской Национальной галерее, являются вариантами картины, выполненными для одной и той же цели. Подписная "Мадонна в гроте" из Парижа (Лувр) первоначально украшала алтарь церкви Сан-Франческо Гранде; возможно, она была передана самим Леонардо да Винчи французскому королю Людовику XII в знак благодарности за посредничество в конфликте между заказчиками и художниками по поводу оплаты картин. Заменяла её в алтаре композиция, ныне находящаяся в Лондоне.

Впервые Леонардо смог решить задачу слияния человеческих фигур с пейзажем, постепенно занимавшую ведущее место в его художественной программе.

Картина "Мадонна в гроте" показывает, насколько Леонардо ушел вперед со времени своих флорентийских работ. И композиция, и формы поражают своей законченностью.

Вся картина является гимном простой, естественной человечности, ярко раскрывающейся в изображенной живописной группе, свободно расположившейся на лоне могучей и суровой природы.

Вероятно, в это же время или несколько раньше Леонардо построил в саду герцогского дворца круглый павильон, перекрытый куполом, применив для увеселительной постройки композицию культового сооружения.

Остается еще один портрет, написанный Леонардо в ранние годы пребывания его в Милане, возможно, наименее значительный из всех и хуже всего документированный, однако по иронии судьбы лучше всего сохранившийся. Это "Портрет музыканта", хранящийся ныне в миланской Амброзиане.

В портрете закончено только лицо; по типу оно близко лицам ангелов Леонардо. Правда, оно гораздо мужественнее, а световая моделировка такова, что во многом напоминает лучшие работы Леонардо, если бы не позднейшая запись и слой лака, из-за которого краски потемнели. Несколько лет назад живопись была расчищена, и на клочке бумаги в руке изображенного человека обнаружилось несколько нотных знаков. Исследователи Леонардо, знающие его склонность к всяческим загадкам и секретам, пытались прочесть это нотное послание, хотя пока и безрезультатно...

Загадки, или, вернее сказать, невероятно запутанные переплетения рисунков — характерная черта уникальной работы, которую Леонардо выполнил в одном из залов Сфорца,

называемом — "Ослиным". Это не живопись в собственном смысле слова, но она настолько превосходит обычный декор, что для нее невозможно подобрать подходящего названия.

На стенах Ослиного зала Леонардо изобразил зеленые кроны ив: их ветви и побеги переплелись самым фантастическим образом, к тому же они опутаны тонкими декоративными ветками, завязанными в бесконечные узлы и петли. Эта картина производит впечатление почти звучащей, как будто это музыкальная fuga.

Возможно, Леонардо, который проводил дни и даже недели за рисованием загадочных узлов на бумаге, намеревался выработать собственный символ: одно из значений слова "винчи" — ива.

### *Неоконченная статуя*

В 1487 г. в Милане произошли события, потребовавшие участия Леонардо и отвлекшие его от всех других работ. В связи с браком юного герцога Джана Галеаццо (племянника Лодовико Моро) с Изабеллой Арагонской, дочерью неаполитанского короля Альфонса, состоялись большие придворные празднества. Леонардо построил для них хитроумную машину, где в семи сферах вращались разодетые слуги и артисты, олицетворявшие семь планет, спускавшиеся по очереди на землю и читавшие новобрачным поздравительные стихи. Кроме того, ему приходилось строить и триумфальные арки, и легкие павильоны для празднеств. Один из таких павильонов, изображенный на обороте листа 21-го манускрипта "в", свидетельствует о том, что и в этой области Леонардо, прилагая свой незаурядный конструкторский талант, при помощи самых простых средств достигал прекрасных результатов.

Среди рисунков художника сохранилось также немало великолепных эскизов карнавальных костюмов для придворных празднеств. Все это отвлекало Леонардо от его художественных и архитектурных работ.

Правда, за год до того, в 1486 г., Лодовико Моро напомнил ему о необходимости приступить к созданию конной статуи Франческо Сфорца, ради которой Леонардо и был приглашен в Милан, но дело в том, что сам же Лодовико постоянно отрывал его от этой работы, не давая на ней сосредоточиться. В особенности умножились хлопотливые обязанности Леонардо с появлением в Милане Изабеллы Арагонской, для которой требовались все новые декоративные украшения в ее

апартаментах.

Как и многие архитекторы Раннего Возрождения. Браманте и Леонардо были озабочены соединением в конструкции купола квадрата и круга, считавшихся совершенными геометрическими фигурами. В эскизах храмов Леонардо доводил мотивы круга до как бы логического завершения — некоторые из его проектов так перегружены куполами, что напоминают памятники многокупольной византийской или русской базилики.

В области гражданской архитектуры Леонардо был весьма разборчив, и, хотя он не очень интересовался ею как таковой, все же спроектировал одно малоуважаемое здание — публичный дом. Постоянные поиски красивых или уродливых лиц, очевидно, привели его однажды в миланский "веселый" квартал, где он обнаружил, что планировка публичных домов, можно сказать, оставляет желать лучшего. Он нарисовал дом с прямыми коридорами и тремя отдельными входами, так, что клиент мог спокойно войти и выйти, не опасаясь нежелательных встреч.

Последняя архитектурная прихоть Леонардо — мавзолей в египетском стиле для членов королевской семьи (вообще, как мы уже говорили, Леонардо имел странную склонность к Востоку). Мавзолей был конической формы, диаметр его основания составлял около 60 м, высота — 15 м. Предполагалось увенчать его круглым храмом с колоннадой. Неизвестно, что заставило Леонардо взяться за этот проект; сохранилось несколько заметок для него и один эскиз, после чего идея, к сожалению, была, по обыкновению, оставлена...

В 1489 г. Лодовико начал настойчиво требовать, чтобы Леонардо поработал над конной статуей Франческо Сфорца, намекая, что может пригласить другого художника. Сохранившиеся эскизы свидетельствуют о проделанной огромной работе Леонардо над конной статуей. Он совершенно отказался от подражания классическим образцам и внимательно изучал и зарисовывал скачущих коней, едва удерживаемых могучими всадниками.

Леонардо изучал анатомию лошади, установил точные размеры и соотношения всех ее частей и, как всегда, сделал множество зарисовок, изображающих коней во всех мыслимых положениях. Однако в апреле 1490 г. он отменил старый замысел и начал разрабатывать другие варианты памятника.

Противоречие, и даже, можно сказать, трагедия, творчества Леонардо — несоответствие между его грандиозными замыслами и реальными возможностями — особенно ярко проявилось в период его многолетней работы над конной статуей Франческо Сфорца, при проектировании которой ему пришлось разрешать

ряд сложных и разнообразных технических задач. В своем письме к Моро, уже цитированном выше, Леонардо писал: "Смогу приступить к работе над бронзовой конной статуей, которая будет бессмертной славой и вечной честью блаженной памяти отца вашего и славного дома Сфорца". Сооружение конной статуи Франческо Сфорца было задумано правителями Милана еще в 1473 г., до приезда Леонардо. Свои работы художник начал вскоре же после прибытия в Милан и продолжал их 16 лет. В его рабочих тетрадях имеются эскизы лесов, подъемных приспособлений, описание приемов литья. По-видимому, в связи с этими работами появилась неоконченная взволнованная запись в "Атлантическом кодексе": "Скажи мне, скажи мне, было ли когда-нибудь сооружено что-либо подобное в Риме..." Высота статуи проектировалась в 12 локтей (около 7 м), на памятник должно было пойти 200 тыс. фунтов меди.

Но работа все затягивалась и затягивалась как по вине самого Леонардо, намечавшего новые варианты и эксперименты, так и в результате неблагоприятных политических условий. Лодовико Моро писал в 1489 г.: "Хотя я поручил это дело Леонардо да Винчи, но я не думаю, чтобы он смог выполнить его".

В 1493 г. глиняная модель статуи была поставлена на городской площади по случаю бракосочетания Марин Бьянки, племянницы Моро, с императором Максимилианом. По свидетельству Вазари, "те, кто наблюдал сделанную Леонардо из глины модель огромных размеров, говорят, что никогда еще не видели они произведения более прекрасного и более могучего". Исследователь Паоло Джовио писал, что "в мощном разбеге тяжелодышащего коня проявилось как величайшее мастерство скульптора, так и высшее знание природы". Но сама статуя никогда не была отлита. Большая партия бронзы, предназначенная для отливки статуи, была продана феррарскому герцогу, союзнику Милана, для изготовления артиллерийских орудий. В отливке их участвовал и бомбардир Джаннино, о котором мы говорили. В одном из своих просительных писем к Моро, относящихся к 1490-м годам, Леонардо писал: "О коне я ничего не скажу, ибо знаю, какие нынче стоят времена".

### ***Чудеса гидротехники и мелиорации***

Много места в творчестве Леонардо да Винчи традиционно занимали гидротехнические проекты. Политические и экономические условия были таковы, что эти замыслы не получили осуществления при его жизни. Леонардо обдумывал

свои проекты во Флоренции, в Милане, Риме и даже, на склоне лет, во Франции. Но нет сомнения, что как гидротехник он вполне сложился в первый миланский период своей жизни, в Ломбардии, которая являлась самой передовой областью Италии в гидротехническом отношении.

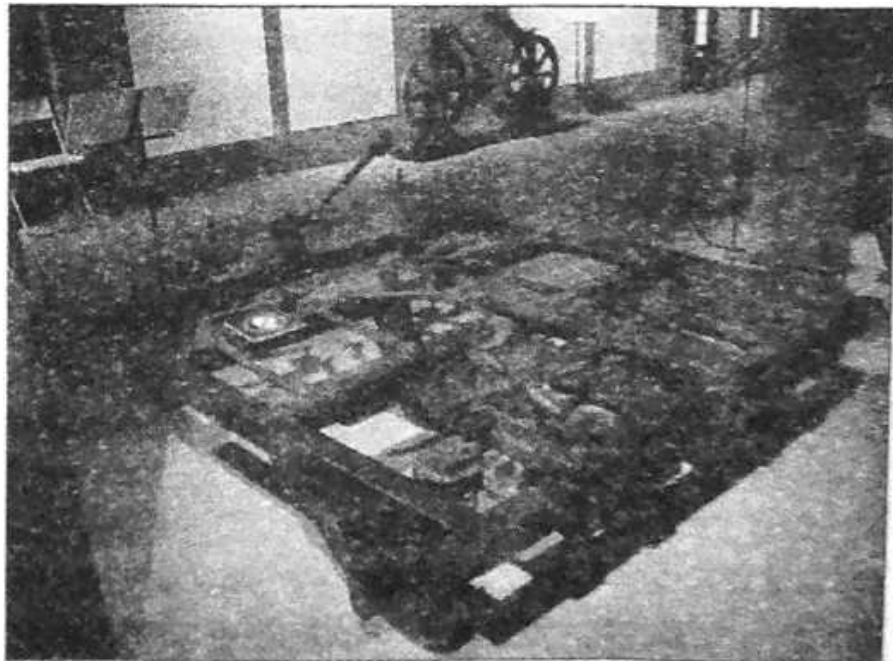
Каналы Ломбардии стали первыми судоходными каналами, сооруженными в Западной Европе.

Первые попытки отвести воды Тичино были сделаны в XII в. В конце XIV в. шлюзовой канал соединил Милан с Вербано — местом, где находятся карьеры камня, использованного при строительстве Миланского собора. Бартоло де Навате, инженер Франческо Сфорца, начал в 1457 г. строительство канала Мартезаны. Эти работы были продолжены Бартоломео делла Валле, может быть, вместе с Леонардо.

Напомним, что Леонардо многое шифровал, чтобы его идеи раскрывались постепенно, по мере того как человечество до них "дозреет". Так, ученые только спустя пять столетий после смерти Леонардо да Винчи сумели разобраться в проекте его самодвижущейся тележки и построить ее. Это изобретение можно смело назвать предшественником современного автомобиля.

С гораздо большей охотой принял он в сентябре 1494 г. поручение Моро заняться его имениями в Ломеллине, что в окрестностях Милана. Там Лодовико уже давно приобрел большие земельные владения частью путем конфискаций, частью благодаря широкой скупке земель. Так уж получилось, что местность попалась неплодородная: болота сменялись совершенно бесплодной почвой, и никакого хозяйства без радикальной мелиорации вести там было нельзя.

Такая мелиорация уже началась раньше середины 1480-х гг. и принесла первые плоды. Целая система каналов оплодотворила засушливые места, там появились крестьяне и пастухи, стало развиваться хозяйство, построили великолепные загородные дворцы в Сфорцеске и Виджевано, проекты для которых делал, по-видимому, Браманте или кто-нибудь из учеников под его руководством. Но этого было недостаточно.



*Самодвижущаяся тележка Леонардо*

В начале 1494 г. Леонардо поехал в Ломеллину и пробыл там до сентября. Ему нужно было усовершенствовать оросительные работы. Он соорудил в канале Мартезаны лестницу в 130 ступеней, смягчавшую стремительное падение воды, которая своим напором создавала огромное болото.

В более ранних записях Леонардо встречаются наброски писем к герцогу вроде следующего: "Вот, государь, многие знатные люди поделят между собой эти расходы, оставив в свою пользу доход от воды, мельницы и от сбора с пропускаемых судов. А когда им будут возвращены их суммы, они вернут [вам] канал Мартезаны".

### ***Аллегорическая композиция***

Так же как и во Флоренции, Леонардо часто приходилось растрачивать свою изобретательность на декоративные, пышные празднества и затеи. Но и в этих случаях его не покидали глубокие мысли ученого-наблюдателя.

Устройство вертящейся сцены давало повод задумываться над законами механики и их практической проверкой. И не вспоминал ли Леонардо миланский "парадиз", когда позднее писал: "Механика есть рай математических наук — посредством

нее достигают математического плода".

В 1491 г. к свадьбе Лодовико Моро с Беатриче д'Эсте, дочерью феррарского герцога, Леонардо была поручена организация грандиозных "джостр" — состязаний на копьях. Для этого праздника он придумывал костюмы и декорации. Не во время ли этих миланских "джостр" были сделаны его наблюдения над механикой человеческих движений? В записях Леонардо читаем: "Тот, кто участвует в джострах, когда он берет копьё за рукоять, перемещает центр своей тяжести к передней части коня".

Об аллегорических композициях, создававшихся Леонардо в Милане, дает представление такая его запись, живописующая фигуры герцога и его секретаря Гуальтьери: "Моро в образе Счастья, с волосами, одеждами и руками, обращенными вперед, и мессер Гуальтьери почтительным движением касается нижнего края его одежды, подходя к нему спереди. И, кроме того, Бедность, в устрашающем обличье, бежит за юношей, а Моро прикрывает его полой плаща и золоченым жезлом угрожает чудовищу".

### ***Размышления в Павии — "Трактат о Живописи"***

В июне 1490 г. Леонардо получил приглашение из Павии приехать туда и высказать свое мнение по поводу постройки местного собора. И не один он получил такое приглашение. В это время в Милане жил приглашенный туда же стараниями Лодовико художник и ученый, считавшийся лучшим в Италии специалистом в вопросах военной инженерии, старый Франческо да Джорджо Мартини родом из Сиены. Леонардо успел с ним познакомиться, и, хотя Франческо на целых тридцать лет был старше него, они подружились.

Их объединяло увлечение научными вопросами. Опыт и знания старика, гений и энергия молодого человека, обращенные на одни и те же вопросы, без труда находили общую почву.

Павия, куда отправился Леонардо, располагается в нижнем течении реки Тичино, недалеко от ее впадения в По. Сегодня Павия является административным центром одноименной провинции, известной плодородием своей почвы. В округе производят сельскохозяйственную продукцию, включая вино, рис, крупы и маточные продукты.

Город имел огромное политическое значение в смутные времена, с 572 по 774 г., когда служил столицей Лангобардского королевства.

Плиний Старший приписывает основание города Тицину на

Эмилиевой дороге древним лигурам. Во время событий 476 г., ознаменовавших крушение Римской империи, Тицинум разрушил военачальник Одоакр.

Город приглянулся Теодориху, который воздвиг здесь дворец с термами и театром, а также обновил его укрепления. Впоследствии город отвоевал византийский полководец Нарсес, а в 572 г. после продолжительной осады взяли лангобарды. Их предводитель Альбоин сделал Тицинум столицей своего государства.

В июне 774 г. после очередной осады Павию взял Карл Великий, провозгласивший ее столицей Итальянского королевства.

После долгого сопротивления в 1359 г. граждане Павии наконец признали верховенство миланских Висконти, которые основали университет Павии — единственный во всем Миланском герцогстве. Особенно он славился своими правоведами.

В 1525 г. здесь произошло решающее сражение Итальянских войн, в ходе которого попал в плен французский король Франциск I. После этого на протяжении 450 лет над Ломбардией властвовали Габсбурги — сначала испанские, а потом австрийские. В эти годы Павия потеряла бывшее политическое и экономическое значение.

Главные художественные сокровища города хранит Чертоза — картезианский монастырь в 8 км по дороге на Милан. Он строился по заказу Джана Галеаццо Висконти начиная с 1396 г. как семейная усыпальница рода Висконти. Строительство вели несколько поколений семейства Солари на протяжении столетия, и за это время готические вкусы сменились ренессансными. В интерьере — картины, фрески, скульптуры Бергоньоне, Перуджино, Луини, Гверчино и других мастеров.

Санта-Мария дель Кармине — памятник ломбардской кирпичной готики времён первых Висконти. По размерам уступает только собору.

Санта-Мария ди Канепанова — лучший в городе памятник ренессансного зодчества. Храм строился в 1500–1507 гг. по проекту Джованни Антонио Амадео, вероятно, под впечатлением от миланских работ Браманте.

Из памятников римской старины долгое время сохранялся Понте Веккьо — мост через Тичино, заменённый в половине XIV в. живописной крытой постройкой, которая погибла во время Второй мировой войны, но впоследствии была реконструирована.

...Стояло раннее лето, цветущая ломбардская равнина пестрела и благоухала, было не очень жарко, и Леонардо с

Франческо неторопливо двинулись верхом, в сопровождении учеников и слуг. Леонардо взял с собой двух учеников, которые появились у него уже в Милане после того, как уехал Аталанте, — Марко д'Оджоне и Антонио Больтраффио, а также юношу Джакомо (он же Салаино), ставшего одним из самых близких ему людей.

Когда приехали в Павию, старый Франческо Мартини сразу же приступил к делу. Он ознакомился с постройкой, изучил ее, составил мнение о том, что в ней хорошо и что плохо, дал заключение и, получив за сделанное гонорар, вернулся в Милан. Он знал цену времени и всю жизнь действовал именно так. Леонардо же застрял в Павии до декабря, о соборе думал мало, если думал вообще, рисовал совсем другие павийские здания, казавшиеся ему интересными, ездил на берега Тичино, чтобы изучать движение воды, выуживал из реки дубовые и ольховые бревна, пролежавшие в воде много лет, и старался понять, почему мореный дуб чернеет, а мореная ольха становится розовой. Потом посещал университет, часами просиживал в его уникальной по своему наполнению библиотеке, ходил к друзьям, которых у него в Павии было немало. Чтением и беседами он сделал много для углубления своих математических и оптических знаний.

Здесь Леонардо все чаще обращался к мыслям, которые больше всего его занимали. Именно в это время появляются первые пространственные записи, вместе с живописью составляющие его главное наследие. Он вел свои записи до конца жизни, перемежая их с чужими. Страницы записей были перепутаны, но Леонардо надеялся привести все в систему, о чем говорит запись 1508 г.

Свой "Трактат о живописи" да Винчи начал писать по просьбе Сфорца, который пожелал узнать, какое из двух искусств — живопись или скульптура — более благородно. По Леонардо, как это у него часто бывало, не довел своего замысла до конца. Хотя он все же продолжал править свой трактат даже перед самой кончиной.

Оставшись в Павии после отъезда Франческо, Леонардо еще долго делал зарисовки различных церковных зданий и крепостных сооружений.

### ***И снова статуя коня***

Будучи вызван из Павии по случаю второго бракосочетания Лодовико Моро, состоявшегося в январе 1491 г., Леонардо снова принял за модель конной статуи Франческо Сфорца, которую и

закончил к 1 декабря 1493 г., ко дню свадьбы сестры Лодовико — Бьянки Марии Сфорца с императором Максимилианом.

Модель конной статуи в натуральную величину, вылепленная из глины, была поставлена на месте, приготовленном для памятника, возбуждая всеобщее удивление и восторг.

В сентябре 1494 г. Леонардо, исполняя поручение Моро, принялся за работы по осушению и орошению земель герцога в Ломеллине, в окрестностях Милана. К ним он примеривался уже давно. Одновременно вел постройки в имениях Сфорца.

Проекты, которые он разрабатывал в то время, носят чисто практический характер. Таков его проект господской виллы, изображенной в кодексе "О полете птиц" (хранится в библиотеке Турина), с лоджией на втором этаже. На том же листе Леонардо поместил обработку углов здания. Схема большого дворца на берегу реки изображена на обороте листа виндзорского собрания. Это огромная пространственная композиция с аркадами в нижнем ярусе и мощными круглыми башнями по углам. Прагматическим является и предложенное им устройство огромной конюшни, которое он изложил в манускрипте В. Художник позаботился о том, чтобы помещение это было чистым и опрятным. Такие грандиозные конюшни были крайне необходимы потому, что лошадь являлась тогда основным средством передвижения.

Из трактата Аверлино видно, что вельможи того времени полжизни проводили в седле: он рассказывает, описывая проект постройки замка, что герцог потребовал устройства таких пологих лестниц, по которым он мог бы ехать на лошади до самого верха.

В "Атлантическом кодексе" Леонардо изображен загородный жилой дом с выступающими вперед крыльями и аркадами на первом этаже, свидетельствующий о большом композиционном мастерстве художника.

### ***Мавзолей в Венеции***

Интересный проект дома с двойными стенами и с расположенными между ними лестницами изображен на обороте листа 12-го манускрипта "в". Там же на листе 15 изображены композиции сводов и любопытная система деревянных стропил, перекрывающих квадратное в плане помещение, система, напоминающая современные шатровые конструкции.

В целях экономии полезной площади Леонардо выдвигает идею двойной лестницы в одной лестничной клетке. Одна из этих лестниц предназначена для кастеллана (смотрителя здания), а

другая — для доставки провизии на дворцовую кухню, за которой во избежание отравления внимательно следило в те времена особое доверенное лицо. (Подобная лестница по эскизу Мастера была возведена в замке Шамбор на Луаре во Франции.)

Кстати, в Венеции хранится интересный выполненный Леонардо эскиз здания мавзолея в виде круглого сооружения, расположенного на высоком искусственном холме.

В числе рисунков, хранящихся в Венецианской академии, находится эскиз церковного фасада, выполненный Леонардо, более чем на 50 лет предвещающий фасады римских и венецианских церквей, созданных Виньолой и Палладио во второй половине XVI в.

Некоторые исследователи, в том числе и итальянские, уменьшают значение композиций купольных зданий Леонардо, указывая на их якобы нереальный характер, так как они не доведены до стадии рабочего чертежа. Это обвинение совершенно не выдерживает критики, если сравнить композиции Леонардо с творениями даже такого профессионала-архитектора, как Франческо ди Джорджо Мартини, также имеющими эскизный характер, когда он излагает идею сооружения. Леонардо настолько превосходит рассудительного Мартини силой своего творческого гения, что не остается никакого сомнения в том, что импульс, исходивший от него, был определяющим для созревания архитектурных идей при переходе от Раннего к Высокому Возрождению.

### *"Тайная вечеря"*

Первая миланская часть жизни Леонардо завершилась созданием главной работы того периода, величайшего его произведения — "Тайной вечери", написанной им на стене трапезной монастыря доминиканцев Санта-Мария деле Грацие. Работа над ней началась еще в 1495 г. и длилась в течение трех лет. Как показывают многочисленные рисунки, первоначальная композиция значительно отличалась от окончательной.

Подготовительный период длился долго, и картина удалась не сразу. Несколько раз менялся замысел. Весь 1496 г. ушел на поиски композиции. Леонардо предоставили одну из стен трапезной монастыря Санта-Мария делле Грацие, любимой церкви герцога Моро и его жены Беатриче. Нужно было измерить стену и разместить на ней всю композицию. Так же как и в набросках скульптуры "Коня", Леонардо сначала решил дать сцену, полную движения, и, так же как и там, под конец

склонился к более спокойному варианту.

Библейская тема "Тайной вечери" служила не раз сюжетом монументальных фресок у предшественников Леонардо. На эту тему писали Джотто, Кастаньо, Гирландайо. С картинами флорентийских кватрочентистов Леонардо, несомненно, был знаком. Но ни эти изображения, ни вообще какая-либо из картин итальянских художников не послужили для него отправным источником вдохновения. Картина Леонардо была в принципе нова и целиком принадлежала его замыслу. В творчестве художника она была вершиной, а в эволюции итальянской живописи — одним из самых важных этапов. Недаром после того, как была написана "Тайная вечеря", имя Леонардо как художника прогремело по всем Апеннинам.

Все, что Леонардо обдумывал за долгие годы своих скитаний, нашло воплощение в этой картине, так же как и то, что он писал раньше, получило в ней завершение. Задачи, которые он ставил перед собой, работая в полном самозабвении, были очень разнообразны. Леонардо искал новые композиционные формулы, бился над решением колористических задач и игры светотени, стремился воплотить образы, жесты и лица, которые раскрывали бы внутреннее состояние человека.

На картине "Тайная вечеря" Леонардо изобразил момент, когда Иисус Христос во время вечери с апостолами говорит им, что один из них предаст его. Слова учителя прозвучали как гром среди ясного неба, и каждый из двенадцати апостолов реагировал на них соответственно своему характеру. Фигуры полны динамики, но она сдержанная, полна внутренней силы.

Смотрящий картину чувствует ее воздействие с первого взгляда, но, когда зритель разберется в своем впечатлении, он с удивлением поймет, что художник добился такого эффекта средствами, чрезвычайно скупыми. В сцене нет никакой суеты, никаких утрированных положений, нет ртов, раскрытых для крика, вздетых рук. Но ее энергетика завораживает. Такое впечатление достигается композицией картины.

Темная комната освещена спереди, со стороны зрителя. Длинный и узкий стол, уставленный посудой, покрыт узорчатой скатертью, явно посланной в первый раз, — на ней видны все складки. За столом сидят тринадцать человек — двое по краям, в профиль к зрителю, остальные лицом к нему. В середине, отдельно от других, Христос на фоне светлого пятна, образуемого окном; по обе стороны — двенадцать апостолов. Христос только что произнес свои слова о предательстве. На лице его мягкая печаль. Глада опущены. Правая рука еще трепещет от сдержанного жеста, левая как-то бессильно, ладонью кверху,

легла на стол. Ученики подавлены слышанным.

Как можно было усилить впечатление от этой подавленности учителя? Леонардо и здесь все рассчитал. Две крайние фигуры — совершенно прямые, остальные — в разных позах. Все вместе разбиты на четыре группы, по три человека в каждой. Две группы, ближайшие к Христу, более сбиты в кучку, в треугольном абрисе, две крайние соединены более свободно, в четырехугольном оформлении. Впечатление движения создается этим удивительным делением на группы и игрой лиц, тел и рук в каждой из групп.

Все лица освещены, за исключением лица Иуды. Его — предателя — Леонардо нарочно усадил спиной к источнику света, и лицо его получилось темным. Несомненно, художник замыслил это специально.

Картина оставляет огромное впечатление, и мы понимаем, почему Леонардо искал так долго и с таким упорством решения многочисленных живописных задач, в ней осуществленных. Все, что бродило в его сознании, когда он писал "Поклонение волхвов" и "Мадонну в скалах", теперь созрело, и он нашел в себе силы довести картину до конца. Правда, это было ему нелегко.

Маттео Банделло, новеллист, будущий епископ, проживавший в те годы в Милане, наблюдатель-очевидец, сохранил для нас несколько черточек, характеризующих работу Леонардо. Он сообщает: "Леонардо — я много раз видел и наблюдал это — имел обыкновение рано утром подниматься на помост, ибо "Вечеря" довольно высоко поднята над полом, и от восхода солнца до вечерней темноты не выпускал из рук кисти и писал непрерывно, забывая о еде и питье. А бывало, что пройдут два, три, четыре дня, и он не прикоснется к картине, а час или два простоит перед ней и, созерцая ее, про себя судит о своих фигурах... Видел я также, что, повинуясь капризу или причуде, он в полдень, когда солнце находится в созвездии Льва, уходил со Старого двора, где он лепил своего изумительного глиняного "Коня", шел прямо в монастырь, поднимался на подмости и, взяв кисть, прикасался двумя-тремя мазками к одной из фигур, а потом внезапно уходил оттуда и шел по другим делам".

Очень любопытные подробности сообщает о работе над "Вечерей" Вазари. "Рассказывают, — говорит он, — что приор монастыря очень настойчиво требовал от Леонардо, чтобы он окончил свое произведение, ибо ему казалось странным видеть, что Леонардо целые полдня стоит погруженный в размышления, между тем как ему хотелось, чтобы Леонардо не выпускал кисти из рук, наподобие того, как работают в саду. Не ограничиваясь этим, он стал настаивать перед герцогом и так донимать его, что

тот принужден был послать за Леонардо и в вежливой форме просить его взяться за работу, всячески давая понять, что все это он делает по настоянию приора.

Леонардо, знавший, насколько остер и многосторонен ум герцога, пожелал (чего ни разу не сделал он по отношению к приору) обстоятельно побеседовать с герцогом об этом предмете: он долго говорил с ним об искусстве и разъяснял ему, что возвышенные дарования достигают тем больших результатов, чем меньше работают, ища своим умом новых изобретений и создавая те совершенные идеи, которые затем выражают и воплощают руки, управляемые этими достижениями разума. К этому он прибавил, что написать ему осталось еще две головы: голову Христа, образец которой он не хочет искать на земле, и в то же время мысли его не так возвышенны, чтобы он мог своим воображением создать образ той красоты и небесной прелести, какая должна быть свойственна воплотившемуся божеству. Недостает также и головы Иуды, которая также вызывает его на размышления, ибо он не в силах выдумать форму, которая выразила бы черты того, кто после стольких полученных им благодеяний все же нашел в себе достаточно жестокости, чтобы предать своего господина и создателя мира. Эту голову он хотел бы еще поискать; но в конце концов, ежели не найдет ничего лучшего, он готов использовать голову этого самого приора, столь назойливого и нескромного. Это весьма рассмешило герцога, сказавшего ему, что он тысячекратно прав.

Таким образом бедный приор, смущенный, продолжал работу в саду, но оставил в покое Леонардо, который хорошо окончил голову Иуды, кажущуюся истинным воплощением предательства и бесчеловечности. Голова же Христа осталась, как это было сказано, незаконченной".

Переданные Вазари слова Леонардо если и придуманы, то удачно, ибо они выражают некоторые из любимых мыслей художника.

Для Леонардо искусство было всегда наукой. То и другое сливалось в его сознании нераздельно. Заниматься искусством значило для него производить научные выкладки, наблюдения, опыты, имеющие целью усовершенствовать работу художника, и любой этап работы живописца или скульптора мог послужить отправным пунктом для постановки научных проблем.

Связь живописца через проблему перспективы с оптикой и физикой; связь скульптора через проблему пропорций с анатомией и математикой; неизбежность проверки на опыте самых разнообразных движений, необходимых в природе, самых разнообразных проявлений жизни в царстве растений и животных

— ведь художнику приходится изображать все — вызывали экскурсии в различные научные области и побуждали Мастера заниматься наукой.

Леонардо был не первым, кто почувствовал эту связь, но никто до него не воспринимал ее так остро. Это чувство овладело им еще во Флоренции, в царстве ее технических устройств, которое он тщетно стремился оплодотворить своим изобретательским гением.

"Тайная вечеря" завершает некий этап в научных изысканиях Леонардо, обогащавших его художнические приемы. Мастер, не вооруженный научными методами, никогда не решил бы так композиционную задачу картины. По сравнению с творением Леонардо картины Кастаньо и Гирландайо похожи на детский лепет.

Эти художники не умели ни рассадить свои тринадцать фигур, ни придать подходящие позы их телам и соответствующее выражение их лицам, ни создать им нужное обрамление. Кажется, что они больше всего были увлечены мыслью точно передать детали сервировки: чтобы перед каждым стояло по прибору, чтобы было достаточно вина в графинах и хлеба на столе, а впечатления того напряженного драматизма, которое является истинной задачей сюжета "Тайной вечера", не получалось.

Леонардо совсем не думал о скрупулезной передаче деталей. Критики подсчитали приборы и стаканы на его столе и установили, что их не хватает на всех присутствующих. Зато впечатление сгущенной динамики и драматизма — потрясающее, и оно далось Леонардо благодаря его научным изысканиям.

Создавая фреску "Тайная вечеря", Леонардо да Винчи очень долго искал идеальные модели. Иисус должен воплощать Добро, а Иуда, решивший предать его на этой трапезе, — Зло.

Леонардо много раз прерывал работу, отправляясь на поиски натурщиков. Однажды, слушая церковный хор, он увидел в одном из юных певчих совершенный образ Христа и, пригласив его в свою мастерскую, сделал с него несколько набросков и этюдов.

Прошло три года. "Чайная вечеря" была почти завершена, однако Леонардо так и не нашел подходящего натурщика для Иуды. Кардинал, отвечавший за роспись собора, торопил художника, требуя, чтобы фреска была закончена как можно скорее.

И вот после долгих поисков художник увидел валявшегося в сточной канаве человека — молодого, но преждевременно одряхлевшего, грязного, пьяного и оборванного. Времени на этюды уже не было, и Леонардо приказал своим помощникам доставить его прямо в собор. С большим трудом его притащили

туда и поставили на ноги. Человек толком не понимал, что происходит и где он находится, а Леонардо запечатлевал на холсте лицо человека, погрязшего в грехах. Когда он окончил работу, нищий, который к этому времени уже немного пришел в себя, подошел к полотну и вскричал:

— Я уже видел эту картину раньше!

— Когда? — удивился Леонардо.

— Три года назад, еще до того, как я все потерял. В ту пору, когда я пел в хоре и жизнь моя была полна мечтаний, какой-то художник написал с меня Христа...

Фатально неудачными оказались эксперименты Леонардо с красками. Он не захотел писать по мокрой извести темперой, как делали все художники, а решил проделать опыт с масляными красками. Это был риск, и он погубил картину. Камень, из которого сложена стена, содержит, как оказалось, селитру и обладает свойством выделять влагу, правда в минимальных количествах, но с годами все-таки она проступила через известь и стала покрывать поверхность фрески уродливыми белесыми пятнами.

Леонардо, пока был на Апеннинах, по-видимому, не догадывался о том, какая участь ждет его величайшее произведение: во второе свое пребывание в Милане он еще, кажется, корректировал картину.

... "Вечеря" была окончена в начале февраля 1498 г. Вернее, она не была закончена. Это было одной из трагедий жизни Леонардо.

Уже в середине XVI в. современники свидетельствовали, что разрушение фрески стало расти. Оно было ускорено несколькими наводнениями, во время которых вода подолгу стояла в трапезной монастыря, а также преступно беззаботным отношением монахов к сокровищу, которым они обладали. Чтобы удобнее было сообщаться с кухней, они пробили дверь в стене, на которой находилась картина. Это привело к тройному вреду. Во-первых, у Христа исчезли ноги, во-вторых, была расшатана стена, и известь осыпалась вместе с краской, в-третьих, пары из кухни, проникая в трапезную, стали увлажнять стену еще больше и усиливать проступающую сырость.

В 1796 г., после перехода французов через Альпы, Наполеон отдал строгое предписание пощадить трапезную, но следовавшие за ним генералы, не обращая внимания на его приказ, превратили это место в конюшню, а впоследствии — в склад для сена.

К тому же монастырь располагался в низине — Гете заметил, что в 1800 г., после сильного ливня, в комнате стояла вода, затопившая ее примерно на полметра, и предположил, что

известное по хроникам наводнение 1500 г. послужило причиной того же, если не большего, потопа. Сырость и разъедающие выделения из стен неумолимо делали свою работу: краски начали отслаиваться. В 1556 г. картину обследовал Вазари. Он написал: "Ничего не видно, кроме грязных пятен". Столетие спустя появилась запись, что на стене практически невозможно разглядеть нарисованного кроме отдельных деталей.

В XVII–XVIII вв. "Тайная вечеря" реставрировалась множество раз совершенно неквалифицированными художниками. В результате это только усугубило положение. Однако контуры основных фигур все же существовали...

Между 1946 и 1954 гг. картина была отреставрирована Мауро Пелличиоли, мастером своего дела, и то, что различимо теперь, как сквозь стекло, замутненное годами и покрытое паутиной, имеет некоторое сходство с оригиналом Леонардо...

Ну а в 1970-е гг. фреска выглядела сильно разрушенной. С 1978 по 1999 г. под руководством П.Б. Барсилона осуществлялся масштабный проект реставрации, целью которого было постоянное укрепление росписи и избавление от вреда, причиненного загрязнением и неправильными реставрациями XVIII и XIX вв. Поскольку перемещение росписи в более благоприятную среду представлялось нереальным, то в такую среду, с контролируемым климатическим режимом, была превращена сама трапезная, для чего пришлось замуровать окна. Затем для определения первоначальной формы росписи было выполнено подробное исследование с использованием инфракрасной рефлексоскопии и исследований образцов керна, а также первоначальных картонов из Королевской библиотеки Виндзорского замка. Некоторые области фрески считали не подлежащими восстановлению. Их написали заново акварелью приглушенных цветов, чтобы показать, не отвлекая внимания зрителя, что они не являются оригинальной работой.

Реставрация заняла более двадцати лет.

28 мая 1999 г. роспись была открыта для просмотра. Посетители должны заказывать билеты для осмотра фрески заранее и могут провести в трапезной не более 15 минут.

Когда фреска была торжественно открыта, поднялись жаркие споры по поводу сильного изменения цветов, тонов и даже овалов лиц у нескольких фигур.

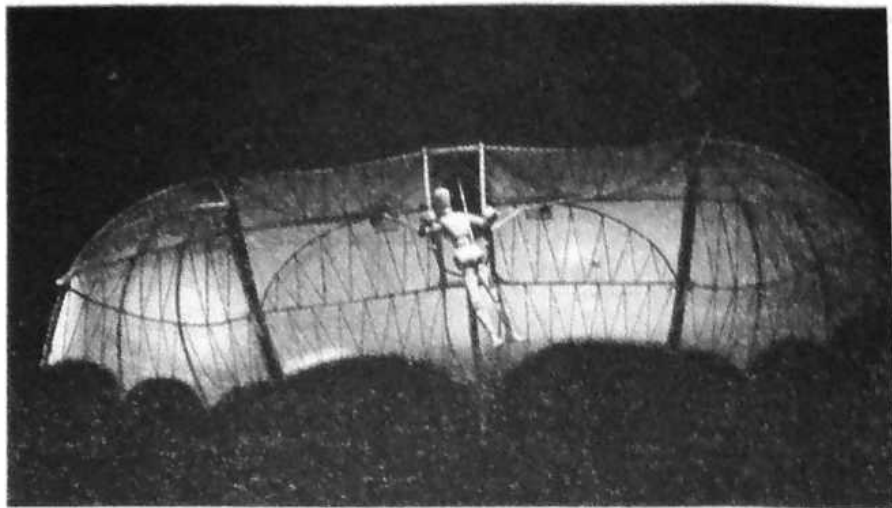
Сейчас на картину нельзя смотреть без боли, потому что она не дает даже отдаленного представления о том, чем она была когда-то. Копии и гравюры, которых имеется довольно много, лишь в малой степени помогают представить первоначальный вид фрески в цвете и, конечно, совершенно бессильны восстановить

впечатление от нее. Реставрационные работы последнего времени в лучшем случае лишь дадут возможность приостановить дальнейшее разрушение.

### *"Аэроплан Леонардо"*

...В Милане Леонардо начал исследования и в таких областях, где он был всецело предоставлен самому себе и на которые он не получал никакой субсидии меценатов. Уже в рукописях этого периода появляются заметки, посвященные авиации, рисунки и чертежи. В одной из записей около 1487 г. речь идет об опытах, намечавшихся в Кортэ-Веккьо в Милане: "Запри на засов верхнюю залу и сделай модель большую и высокую, и у тебя будет место на верхней крыше. Это самое подходящее место в Италии во всех отношениях. И если ты стоишь на крыше, сбоку от башни [Сент-Готтарда], люди, находящиеся в башенном шатре, тебя не видят".

По-видимому, наиболее ранний проект летательного аппарата Леонардо, дошедший до нас, относится к тому же времени. Здесь еще применяются металлические части, горизонтально расположенный человек приводит в движение механизм руками и ногами. В дальнейшем он стремился заменить металл деревом и тростником, а веревки по возможности жесткими передачами. Имеете с тем он старался освободить руки.



*Один из летательный аппаратов Леонардо*

Еще позднее Леонардо перешел к аппаратам, в которых

человек располагается вертикально. Тот проект, который Л. Бельтрами описал в качестве "аэроплана Леонардо", уже предполагает использование пружины как двигателя, не ограничиваясь мускульной силой человека. Он относится ко времени около 1495 г. Наиболее поздним проектом (1499 г.) является тот, который наклеен на обороте того же самого листа "Атлантического кодекса", где находится и наиболее ранний.

Все говорит о том, что логически Леонардо шел от наблюдений над птицами к конструкции летательных машин. Однако хронологически наибольшее число записей, касающихся "искусственных птиц", предшествовало заметкам, детально рассматривающим полет животных. Наибольшая часть объяснений, посвященных "аэропланам" Леонардо, находится в рукописи, датируемой приблизительно 1488–1489 гг. Эти записки дополняются пометками, содержащимися в "Атлантическом кодексе" и также частично относящимися к тем же 1480-м гг.

Нельзя не признать, что наиболее дерзновенной мечтой Леонардо-изобретателя, без сомнения, был полет человека. Одной из самых первых (и самых известных) зарисовок на эту тему является схема устройства, которое в наше время принято считать прототипом вертолета. Леонардо предлагал сделать из тонкого льна, пропитанного крахмалом, воздушный винт диаметром 5 метров. Он должен был приводиться в движение четырьмя людьми, вращающими рычаги по кругу. Современные специалисты утверждают, что мускульной силы четырех человек не хватило бы для поднятия данного устройства в воздух (тем более что даже в случае подъема эта конструкция стала бы вращаться вокруг своей оси), однако, если бы в качестве "двигателя" использовалась, например, мощная пружина, такой "вертолет" был бы способен на полет — пускай и кратковременный.

Вскоре Леонардо охладел к винтовым летательным аппаратам и переключил внимание на механизм полета, который успешно работал уже миллионы лет, — крыло птицы.

Леонардо да Винчи был убежден, что "человек, преодолевающий сопротивление воздуха с помощью больших искусственных крыльев, может подняться в воздух". Убежденный в своей правоте, он начал разрабатывать аппарат, приводимый в движение только силой мышц человека и позволяющий ему парить в воздухе как птица. Существует множество рисунков такого летательного аппарата, придуманных Леонардо. Одни из них изображают лежащего человека, который собирается взлететь с помощью механизмов, присоединенных к крыльям; другие — движение вперед при помощи более совершенной системы винтов

и шкива. Есть и рисунки человека, расположенного вертикально в летательном корабле, на педали которого он нажимал руками и ногами.

Леонардо исследовал и описал с удивительной томностью полет птиц. Он знал, что давление воздуха на нижнюю поверхность крыльев создает силу, которую теперь называют подъемной. Он исследовал анатомию летательных органов, сопротивление воздуха и динамическую роль центра тяжести для движения. Он так определял план исследований: "Если хочешь говорить о таких вещах, ты должен в первой части определить природу сопротивления воздуха; по второй — строение птицы и ее оперения; в третьей — действие этого оперения при различных движениях; в четвертой — роль крыльев и хвоста". Именно этот обоснованный метод научного исследования и является главной заслугой Леонардо.

После долгого и внимательного изучения полета птиц, которое он начал еще во время пребывания в Милане, Леонардо спроектировал в 1490 г., а возможно и построил, первую модель летательного аппарата. Эта модель имела крылья, как у летучей мыши, и с ее помощью, используя мускульные усилия рук и ног, человек должен был полететь. Теперь мы знаем, что в такой постановке задача неразрешима, потому что мускульной энергии человека для полета недостаточно.

Понял ли это Леонардо или нет, но, когда через пятнадцать лет он, находясь во Фьезоле, снова взялся за изучение полета, он думал уже о полете с помощью ветра, т. е. о парящем полете, справедливо заметив, что в этом случае требуется меньше усилий для удержания и продвижения в воздухе. Он разработал конструкцию планера, прикреплявшегося к спине человека так, чтобы последний мог балансировать в полете. Основная, самая широкая, часть крыльев была неподвижна, однако их окончания могли изгибаться при помощи тросов и изменять направление полета.

Пророческим оказался чертеж устройства, которое сам Леонардо описывал так: "Если у вас есть достаточно льняной ткани, сшитой в пирамиду с основанием в 12 ярдов (примерно 7 м 20 см), то вы сможете прыгать с любой высоты без всякого вреда для своего тела".

Мастер сделал эту запись в промежутке между 1483 и 1486 гг. Несколько веков спустя такое устройство получило название "парашют" (от греческого *para* — "против" и французского *chute* — падение). Первые спуски с парашютом совершили французы — инженер Веранцио (с крыши высокой башни в 1617 г.) и воздухоплаватель Гарнеран (с воздушного

шара в 1797 г.).

Эту идею Леонардо довел до логического конца лишь русский изобретатель Котельников, создавший в 1911 г. первый ранцевый спасательный парашют, крепившийся к спине пилота.

### *Ближний круг*

Совершенно так же, как и во Флоренции, Леонардо искал и находил людей, с которыми он мог общаться на почве единых интересов к науке.

Время, которое уходило на эти встречи, нужно было выкраивать за счет светских развлечений, но это Леонардо не смущало. Беатриче посылала за ним, и его не оказывалось дома, а на упреки герцога Моро, что Леонардо избегает придворного общества, художник отвечал, что был занят с другими инженерами обсуждением военных вопросов. Для Лодовико такое объяснение было как нельзя более убедительно.

Кто же были люди, которые заменяли для Леонардо в Милане Тосканелли и его кружок? О некоторых уже упоминалось. Франческо ди Джорджо Мартини, который вместе с ним ездил в Павию, чтобы высказать свое мнение по поводу постройки собора, сделал все, что от него требовалось, и уехал в родную Сиену. Леонардо общался с ним недолго, хотя им было, конечно, о чем говорить.

Более длительные и близкие отношения связывали его с Браманте, который фигурирует в его заметках под ласковым именем Доннино, — его звали Донато. В записях не сообщается ничего существенного, упоминаются только те или другие его работы. По специалисты, старающиеся уяснить стилевую близость обоих мастеров, с полным основанием указывают на то, что оба они пришли к общему заключению о том, как должен был выглядеть типичный храм. Это здание в виде греческого креста или в виде круга с венчающим основание куполом. У Леонардо эти взгляды запечатлелись только в нескольких набросках и планах, а Браманте, практик, свободный от мучительных дум, воплотил свои замыслы в круглом храме Сан-Пьетро-ин-Монторио и в соборе ев. Петра — двух римских шедеврах.

Характер у Браманте был не из легких. Он был завистлив и склонен к интриге. Сколько вытерпел от него потом Микеланджело!

Леонардо не был так чувствителен, как Буонаротти, и уживался с Браманте. Браманте, как и Франческо ди Джорджо, был членом коллегии "герцогских инженеров", в которую, мы

знаем, входил и Леонардо.

Другие архитекторы и инженеры, гражданские и военные, не были такими крупными фигурами в области своей специальности, но между ними есть один, который и по дружбе с Леонардо, и по своей судьбе привлекает наше внимание едва ли не больше всех остальных. Это Джакомо Андреа ди Феррара. Дружба с ним у Леонардо началась в Павии в 1490 г., когда он ездил туда вместе с Франческо ди Джорджо. В 1494 г. отношения сделались еще теснее в Виджевано, где им пришлось работать вместе, а с тех пор не переставали крепнуть и превратились в 1498 г. в самую тесную близость.

Джакомо Андреа был ученый, фанатически верный принципам Витрувия, римского архитектора I в. до н. э., являлся представителем античных воззрений в архитектуре, строительном и инженерном деле. В беседах с Леонардо они наверняка обсуждали главным образом темы того искусства, которому оба они были беззаветно преданы.

Джакомо Андреа являлся большим другом герцога Лодовико Моро, и, когда герцог бежал из Милана в 1499 г., он не покинул города, как Леонардо, а остался и начал готовить потихоньку изгнание чужеземцев и возвращение Моро. В феврале 1500 г. он стал главой заговора против французов и уговорил миланских граждан впустить в город Моро. Но торжество и герцога, и его друга-архитектора было непродолжительно. Уже в середине апреля французы вернулись, и Джан Джакомо Тривульцио, миланский изгой и французский главнокомандующий, приказал обезглавить и четвертовать Джакомо Андреа и его товарища по заговору Никколо делла Базула.

### ***Математика и лингвистика***

Кроме архитекторов и, быть может, более, чем они, Леонардо интересовали математики. Но до 1496 г. очень крупных математиков в Милане не было. Одним из более видных был Фацио (Фачио) Кардано, отец знаменитого Джироламо Кардано. Фацио являлся юристом по своей непосредственной профессии и в то же время страстным математиком-дилетантом, большим поклонником Эвклида. Он составил комментарии к трактату о перспективе Джона Пекгама, архиепископа Кентерберийского, книгу которого Леонардо изучал.

Фацио передал увлечение математикой своему сыну, который приобрел в этой области мировую славу, но Джироламо не мог знать Леонардо в этот его миланский период: он родился после

его отъезда.

Фацио постоянно передавал Леонардо книги по математике. Книгами снабжали его и сыновья незадолго перед его приездом в Милан умершего другого видного математика, Джованни Марлиани, знатока механики и астрономии, профессора Павийского университета. Его сыновья сами были хорошими математиками. Благодаря им Леонардо познакомился с изданными и неизданными сочинениями Джованни и с целым рядом других труднодоступных книг.

Все эти занятия очень помогли Леонардо в изучении математики и математических дисциплин, вполне подготовив его к встрече с Лукой Пачоли, как равного с равным.

В 1869 г. члены Миланской академии счетоводов попросили профессора математики Лючини выступить с лекцией по истории бухгалтерского учета. Готовясь к выступлению, Лючини случайно обнаружил старинную книгу, написанную неким Лукой Пачоли. Один из ее разделов, называвшийся "Трактат о счетах и записях", был посвящен применению математики в коммерции. Среди прочего здесь излагался принцип двойной записи, который теперь применяется во всех без исключения системах бухгалтерского учета (на самом примитивном уровне этот принцип можно описать так: первая запись — откуда взялись деньги, вторая — куда они делись). Неудивительно, что историки тут же принялись по крупницам восстанавливать биографию "отца современной бухгалтерии".

Родился Лука Пачоли в 1445 г. в итальянском городке Борго-Сан-Сеполькро. В детстве он помогал вести деловые записи местному купцу Фолько де Бельфольчи, а также учился в мастерской художника и математика Пьеро делла Франческа. Когда Луке исполнилось девятнадцать, он переехал в Венецию, где стал помощником купца Антонио де Ромниази. В свободное от работы время Пачоли обучал сыновей де Ромниази счетоводству и в 1470 г. написал для них свою первую книгу — учебник по коммерческой математике. В 1472 г. приняв францисканский обет бедности, Пачоли под именем фра Лука ди Борт. Сан-Сеполькро вернулся в родной город и начал работу над книгой "Сумма арифметики, геометрии, учения о пропорциях и отношениях", составной частью которой и был "Трактат о счетах и записях".



*Лука Пачоли и неизвестный молодой человек. Неизвестный художник*

10 ноября 1494 г. книга была отпечатана в типографии Паганино ди Паганини и сразу же принесла Пачоли известность. В 1496 г. его приглашают с лекциями в Милан, в 1499-м — в Болонью, в старейший университет Европы. Здесь Пачоли познакомился с Леонардо да Винчи, который, прочитав "Сумму...", забросил работу над собственной книгой по геометрии и начал готовить иллюстрации к новому фундаментальному труду Пачоли. Эта работа, опубликованная в 1508 г., называлась "Божественная пропорция" и включала в себя беседы автора с Леонардо да Винчи.

Позже Пачоли написал еще ряд произведений (в частности, "Трактат о шахматной игре"), которые при жизни автора так не увидели свет. Умер Пачоли в родном городе. Точная дата его смерти — 19 июня 1517 г. — была установлена лишь в XX в.

В записях Леонардо упоминаются занятия по такому множеству других дисциплин, что необходимо тут же попытаться выделить те из них, которые с наибольшей вероятностью могут быть отнесены именно к этим годам, т. е. либо ко всему первому миланскому периоду (1482–1499), либо к его последним четырем, пяти годам, как самым плодотворным в научном отношении.

Разумеется, все такие предположения являются в значительной мере гадательными, но кое-какие выводы можно сделать.

Очень вероятно, что Леонардо за это время трижды принимался за составление чего-то вроде учебного пособия, но потом бросал, не доведя его до конца. Начал составлять учебник элементарной геометрии, но в разгар работы до него дошла "Сумма..." Пачоли, и он увидел, что его учебник будет бесполезен: лучше, чем Пачоли, сделать он не мог, а хуже не стоило.

Одновременно — Леонардо ведь всегда одновременно был занят несколькими задачами — он хотел составить латинскую грамматику на итальянском языке и латинско-итальянский словарь. Ни того, ни другого пока не существовало. Но он отказался от этой мысли, когда в 1499 г. в Венеции появился *Donatus italicice*, т. е. именно то, что являлось конечной целью кропотливого собирания материалов Леонардо.

Увлечшись филологией, Леонардо пошел и дальше: одно дело тянуло другое, как всегда. Он начал собирать материалы для составления толкового словаря итальянского языка, которого еще не было в природе, но он был настоятельно необходим. Нужно было объяснять множество новых терминов, пущенных в оборот научными сочинениями, и вообще навести некий порядок в очень обогатившейся за последние полвека итальянской языковой сокровищнице.

Леонардо правильно оценил огромную практическую ценность такого словаря. Именно его эпоха, свидетельница огромного подъема литературы на итальянском языке, все успешнее конкурировавшей с литературой на латинском, захватывавшей область как художественного творчества, так и научного исследования, больше всего нуждалась в таком новом словаре.

Леонардо размышлял об этом, далеко опережая, по обыкновению, своих современников. И не только думал, но и начал работать. Однако до конца свой труд, тоже по обыкновению, он не довел.

В 1499 г. ему пришлось пережить еще одну тяжелую драму — переворот в Милане и свержение герцога. Остались не доведенными до конца и наиболее крупные замыслы Леонардо, например, гибель глиняной модели конной статуи Сфорца.

Так трагически завершился самый плодотворный период творческой жизни гениального мастера.

В декабре 1499 г. Леонардо со своим другом, ученым Лукой Пачоли и учеником Салаино уехал из Милана и через Мантую направился в Венецию.

Кому-то может показаться, что семнадцать лет, проведенных

Леонардо при дворе Сфорца, были растрачены зря, если вспомнить о машинах, которые никогда не были построены, и идеях, которые не были воплощены в жизнь. Однако именно в это время да Винчи создал свою гениальную "Тайную вечерю", рядом с которой обычная жизнь простых людей может показаться потраченной впусту!

# МАНТУЯ — ЧЕЗЕНА — ПИЗА: ПОЛЕТЫ ВО СНЕ И НАЯВУ

## *"Крепкий орешек"*

Выехав из Милана, Леонардо нашел временный приют в Мантуе у Изабеллы д'Эте — сестры умершей в начале 1497 г. жены Лодовико Моро Беатриче. Здесь Леонардо выполнил два эскиза для портрета Изабеллы. Это была лишь временная остановка на пути в Венецию, куда Леонардо приехал вместе со своими спутниками в начале 1500 г. Пребывание в Венеции также было непродолжительным.

Мантуя, город в итальянском регионе Ломбардия, известна тем, что здесь, в 70 г. до н. э., в одном из городских предместий родился величайший поэт Древнего Рима Вергилий ("мантуанский лебедь").

Как крепость Мантуя имела первостепенную важность в войнах XVIII и XIX вв. Она составляла часть знаменитого "четырёхугольника", на обладании которым основывалось австрийское господство в Северной Италии.

Двор в Мантуе был одним из самых блистательных в Европе, и при нем всегда могли найти приют художники, скульпторы, поэты и писатели.

Постепенно путём строительства новых укреплений Мантуя превратилась из города искусств в южный бастион своей громоздкой империи. В 1797 г. Мантуя стала самым "крепким орешком" для Наполеона во время завоевания Италии, и только после продолжительной осады ему удалось овладеть этим "ключом к Апеннинам". В ходе Рисорджименто (Возрождения) — освободительного движения итальянского народа против иноземного господства, за объединение раздробленной Италии (1866 г.) — город вошёл в состав объединённой Италии.

В 2008 г. исторический центр Мантуи был включён в список памятников Всемирного наследия человечества. Связано это с отражением в городской планировке и застройке идеалов итальянского Ренессанса.

Центральное положение в городе занимает Мантуанский собор, обязанный своим нынешним видом воображению Джулио Романо. Напротив собора — огромный дворец герцогов, заложенный в конце XIII в. и называемый Реджиа.

Помимо собора среди городских церквей первое место

занимает Сан-Андреа (1472 г.) — шедевр Леона-Батисты Альберти. Ему же принадлежит церковь Сан-Себастьяно (1460–1470 гг.). Из средневековых храмов известны ротонда Св. Лаврентия (1082 г.) и церковь Св. Франциска (1304 г.).

Среди резиденций дома Гонзага помимо герцогского дворца примечателен замок Св. Георгия (1395–1406 гг.), который хранит фрески Мантеньи. Палаццо Раджионе строилось с XIII по XV в. Палаццо дель Те (1525–1535 гг.) — вершинное достижение европейского маньеризма как по архитектуре, так и по стенописи; спроектировал и расписал его тот же Романо.

Из культурных учреждений Мантуи замечательна Вергилиевская академия, при которой в XVIII в. был устроен "научный театр". Мантуанская библиотека была основана в 1780 г. указом императрицы Марии Терезии.

После Мантуи надежды Леонардо на возвращение в Милан не оправдались, и вскоре он отправился через Венецию во Флоренцию, где не был целых 18 лет. Уехав из родного города подающим надежды молодым художником, он вернулся обратно прославленным мастером, создателем "Тайной вечери", слава которого обошла всю Италию и распространилась далеко за ее пределы.

### ***Заказ монахов-сервитов***

Во Флоренции за время отсутствия Леонардо произошли большие перемены. Лоренцо Медичи умер 8 апреля 1492 г. В том же году в Риме был избран новый папа, Александр VI Борджиа. Два года спустя, в 1494 г., во Флоренции вспыхнуло восстание против тирании Пьеро Медичи, сына Лоренцо. В результате были созданы новые органы государственного управления, произведен ряд демократических преобразований, введен налог на доходы от недвижимого имущества, изгнаны ростовщики. На некоторое время приобрел огромное влияние монах-доминиканец Джироламо Савонарола. Он обличал роскошь богачей, тех, кто "присваивает заработную плату простого народа", вместо денег "дает народу свои изношенные туфли"; он нападал на роскошь, распущенность и "обмирщение" духовенства. Под влиянием Савонаролы во Флоренции было произведено публичное сожжение "соблазнов мировой суеты" — "безнравственных книг", картин, предметов роскоши. Впрочем, это не помешало Савонароле открывать школы, где изучались живопись, скульптура, архитектура, искусство книгописания и книжной иллюстрации (миниатюры).

Пламенные обличения "злых прелатов" и самого папы привели к тому, что папа Александр VI отлучил Савонаролу от церкви, но тот отказался подчиниться. 23 мая 1498 г. мятежный монах вместе со своими ближайшими сторонниками был повешен, а затем тела их были сожжены, дабы "души их окончательно разлучились с телами".

Через два года после этого, когда во Флоренцию вернулся Леонардо, атмосфера снова стала сгущаться. Леонардо не нравилось все, что делал Савонарола, о котором он знал понаслышке. Вряд ли его удивила и смерть фанатика. Но что творилось теперь в искусстве? Спонтанность и веселость кватроченто исчезли. Боттичелли и Филиппино Липпи отказались от античности и обратились к религиозным темам.

Верроккьо, учитель Леонардо, давно умер, Гирландайо и Антонио Поллайоло также покинули земную юдоль. Правда, на небосклоне появилась новая звезда — двадцатипятилетний Микеланджело. Его слава поистине соперничала с той, которую Леонардо добился только к сорока годам.

К возвратившемуся во Флоренцию мастеру отнеслись с почтением. Монахи-сервиты из монастыря Благовещения заказали ему алтарную картину и предоставили помещение в своем монастыре, куда Леонардо вскоре переехал.

Сюжет да Винчи начал разрабатывать совершенно самостоятельно. Он стал заниматься этим задолго до того, как сервиты обратились к нему. Над темой Мадонны с младенцем и её матерью, святой Анной, Леонардо трудился 15 лет. Его последним обращением к ней стала незаконченная картина, созданная через много лет после того, как он покинул сервитов. Первой попыткой подойти к теме можно считать так называемый картон Бурлингтонского дома, купленный английским правительством в наши дни и теперь находящийся в Национальной галерее в Лондоне. Леонардо создал этот картон в 1499 г., и при первом взгляде зритель ощущает просто неземную красоту, но вместе с тем что-то очень необычное. Постепенно на ум приходит: Леонардо создал странную композицию: он нарисовал одну взрослую женщину на коленях у другой. В жизни подобная сцена выглядела бы смешной. Но композиция Леонардо не вызывает других чувств кроме восхищения. Две грациозные женщины, между которыми как бы стерта разница в возрасте, представляют собой удивительно гармоничное сочетание и окутаны мерцающим сиянием. Их связывает младенец Христос, благословляющий маленького Иоанна Крестителя. Картон считается одной из самых выдающихся работ Леонардо.

Вторым вариантом был картон, созданный специально для

сервитов (к сожалению, утерянный). "Когда он был закончен, — пишет Базаре, — комната, где он стоял, постоянно была наполнена мужчинами и женщинами, молодыми и старыми; такую толпу можно видеть только на самых торжественных праздниках". Леонардо представил Марию, святую Анну и маленького Иоанна Крестителя с ягненком, и, как пишет посланник маркизы Изабеллы: "Все фигуры нарисованы в натуральную величину, но размещаются на сравнительно небольшом картоне, потому что сидят или наклонились".

Сервитам было не суждено получить от Леонардо законченное живописное полотно. Информатор маркизы докладывал, что Леонардо, по всей видимости, потерял интерес к искусству: "Вид кистей выводит его из себя".

Всякая религиозная тематика была явно не по душе Леонардо, если она не связывалась у него с реальными жизненными проблемами, близкими его душе, как это было при создании "Тайной вечери". Поэтому он гораздо охотнее брался за портреты.

### *Портрет с можжевелевой ветвью*

Вероятно, во время пребывания во Флоренции Леонардо написал замечательный портрет Джиневры Бенчи. (Джиневра де Бенчи, сестра астронома и друга Леонардо, вышла замуж в 17 лет. Ее портрет написан по этому случаю.) Можжевелевая ветвь на заднем плане символизирует невинность новобрачной. "Джинепро" по-итальянски означает "можжевельник", что созвучно ее имени. На обороте портрета изображена эмблема, на которой ветвь можжевельника в обрамлении лавровой и пальмовой ветвей перевита лентой с латинским изречением: *Virtutem forma decorat* ("Красота — украшение добродетели").



*Джиневра де Бенчи. Художник Леонардо да Винчи*

Портрет Джинервы де Бенчи датирован примерно 1473–1474 гг. Существовал обычай — точно так же, как и сейчас, — дарить портреты невестам перед свадьбой, которая у Джинервы состоялась в январе 1474 г. Картина, к сожалению, была повреждена. Часть полотна снизу обрезана именно в том месте, где находились руки девушки.

Возможно, Джинерва была действительно холодна или же житейские обстоятельства заставили ее вступить в брак без любви, во всяком случае, трудно избежать чувства, что Леонардо она не нравилась.

Картина пронизана меланхоличным настроением, написана в темных, сумеречных тонах. Бледность лица Джинервы резко контрастирует с темной массой листвы у нее за спиной. Задний фон картины погружен в густой туман (сфумато), созданный с помощью мазков маслом, наложенных один на другой, которые смягчают контуры предметов и делают неясными их формы.

Нежный, обволакивающий туман создает атмосферу, подобную сну, и в ней внутренняя природа предметов и людей выявляется глубже, нежели в резком свете дня.

На тождество этого портрета с портретом молодой женщины из Лихтенштейновской галереи в Вене указывает наличие на заднем плане можжевельного дерева, а также присутствие на обороте картины изображения венка с веткой того же можжевельника. Однако точной датировки этого портрета нет; возможно, что он был написан гораздо раньше.

Портрет, находящийся сегодня в Национальной галерее искусств в Вашингтоне, написан во фламандском стиле — на это указывают и пейзаж, на фоне которого изображена дама, и её поза (три четверти), и включение рук (утрачено), и изображение герба на оборотной стороне панели. Герб этот, однако, не принадлежал Джиневре или ее мужу. Пальмовая и лавровая ветви указывают на гуманиста Бернардо Бембо. Во время пребывания последнего в качестве посла Венеции во Флоренции в 1475–1476 гг. Бембо стал платоническим возлюбленным Джиневры и заказал её портрет. Любовь Бембо к фламандской живописи не случайна — с 1471 по 1474 г. он был послом при бургундском дворе.

На службе у Чезаре Борджиа Пьетро Новеллара, поверенный мантуанской маркизы Изабеллы д'Эсте, желавшей получить от Леонардо какую-либо живописную работу, жаловался ей в письме 3 апреля 1501 г., что Леонардо с увлечением предается занятиям геометрией и непостоянен в работе кистью.

В самом деле, Леонардо хотелось применить на деле свои инженерные знания, однако попытки возбудить во Флоренции интерес к старому его предложению о соединении Флоренции с Пизой каналом не увенчались успехом, поскольку Флоренция тогда воевала с Пизой.

И естественно, что Леонардо покинул Флоренцию, как только представилась реальная возможность заняться инженерным делом. Он поступил на службу к герцогу Чезаре Борджиа, сыну папы Александра VI, пытавшемуся основать большое государство в Романье путем уничтожения мелких феодальных владений силами папского войска, к тому самому Чезаре Борджиа, что был занят в те годы покорением Романьи и прилегающих земель. Семнадцати лет, в 1493 г., Чезаре был возведен в кардиналы, в 1498 г. он сложил с себя сан и в этом же году получил от французского короля Людовика XII титул герцога Валентинуа.

Снова Леонардо стал работать над проектами укреплений по заказу Чезаре и опять обнаружил необычную изобретательность.

Именно в это время Леонардо познакомился со знаменитым

Никколо Макиавелли, который был послом Флорентийской республики при Борджиа. Вскоре они сблизились.

Макиавелли — одна из самых великих фигур в жизни Леонардо. Он обладал мягкой душой и был хорошим другом. После того как оба покинули Борджиа, Макиавелли, используя свое положение, выхлопотал для Леонардо один из самых серьезных заказов — писать картину "Битву при Ангиари"...

Затем по поручению герцога Леонардо отправился в Чезену, чтобы соединить этот город каналом с адриатическим портом Чезенатико.

Чезена, город в Северной Италии, в регионе Эмилия-Романья, стоит на реке Савио у подножия Апеннин, в 15 км от побережья Адриатического моря. Изначально Чечена была этрусским или умбрийским городом. После короткого периода галльского владычества" III в. до н. э. она подчинилась Риму. В Средние века Чечена переходила из рук в руки между Папской областью, Равеннским архиепископством и вассалами Священной Римской империи (в том числе семейством Малатеста). В 1183–1198 гг. она являлась независимой республикой.

В Чезене родились два римских папы, Пий VI и Пий VII, а Пий VIII был одно время епископом города, по этой причине Чезену называют городом трех пап.

Такая работа в Чезене была более всего по душе Мастеру: он с жаром принялся за неё и настойчиво работал, пока ему не пришлось покинуть Чезену из-за временных военных неудач Чезаре. Позже он долго корпел над составлением плана города Имола.

Однако служба у Борджиа оказалась непродолжительной. Вероятно, Леонардо, склонному к спокойной мыслительной работе, была не по душе полная опасностей и риска жизнь около Чезаре Борджиа.

### ***Мост через Босфор***

Сравнительно недавно, в XX веке, в Стамбуле обнаружен листок с переводом письма Леонардо к турецкому султану Баязиду II, относящегося, видимо, к 1502–1503 гг. В этом письме Леонардо предлагал султану несколько своих изобретений и проектов, в том числе проект моста, соединяющего район Галату и Стамбул, находящиеся по разные стороны Босфорского пролива.

Флорентийцы поддерживали в те годы с турками дружеские отношения. В письме к султану Леонардо писал: "Я слышал, что ты имеешь намерение соорудить мост из Галаты в Стамбул, но

что ты не соорудил его из-за отсутствия знающего мастера". Леонардо предлагал построить мост, под которым могли бы проплывать парусные суда.

Галата — район Стамбула (там имеется и одноименная башня с музеем) на противоположном берегу Золотого Рога, в котором жило много генуэзцев. Первый (понтонный) мост через пролив был построен лишь в 1836 г.

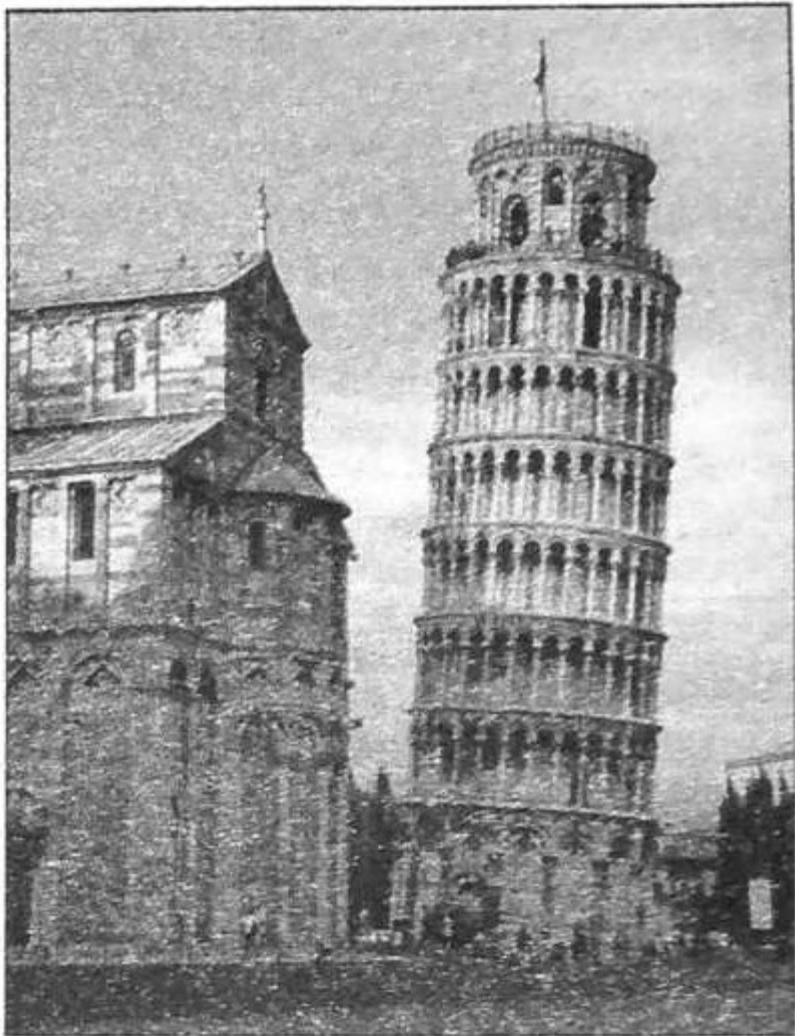
В записной книжке Леонардо, относящейся к тому же времени, есть такая запись, сопровождаемая рисунком: "Мост из Перы в Константинополь шириною 40 локтей, высотой от воды 70 локтей, длиною 600 локтей, т. е. 400 над морем и 200 на суше; он образует сам собою свои устои".

Существо проекта Леонардо сводилось к устройству моста в виде очень пологой арки с жестким закреплением концов посредством "ласточкиных гнезд" — прием, который Леонардо предлагал уже несколько раньше в связи с проектированием купола Миланского собора.

Если имеется в виду флорентийский локоть (около 0,5836 м), то получается ширина 23,75 м, высота — 40,852 м, длина — 350,16 м, из них над водой — 233,44 м. Эти величины явно фантастические. Самый большой такой мост через Адду был построен в 1370–1377 гг. и имел пролет 72 и высоту 21 м. Проект гигантского моста через Босфор был под стать грандиозному проекту памятника Сфорца, причем оба проекта остались на бумаге...

### ***Канал Флоренции***

В 1503 г. Леонардо вернулся во Флоренцию, которая воевала с непокорной Пизой. Находясь ниже по течению Арно, Пиза контролировала выходы этой реки к морю. Осенью 1503 г. Леонардо консультировал работы по отводу Арно от Пизы. Их начали флорентийцы, стараясь лишить осажденный город воды. Работы проводились два месяца и были брошены — многие заранее предвидели их неудачу. Несколько лет спустя Леонардо в одной из своих записей осудил тот метод действий "напролом", который был принят при этих работах: "Река, которая должна повернуть из одного места в другое, должна быть завлекаема, а не ожесточаема насильственно..."



*Пизанская башня. Современный вид*

В Средние века Пиза была соперницей могущественной Генуи в борьбе за торговые пути в Средиземном море. В древности город Пиза — один из этруских городов, с 180 г. до н. э. римская колония.

В Средневековье, будучи одной из четырех итальянских морских республик, постоянно соперничала за влияние на море и вела захватнические войны. Истинный период славы и процветания города приходится на начало Х в. Город Пиза богател на глазах благодаря близости к морю и наличию своего флота.

В XI в., победив арабов, Пиза овладела Корсикой и Сардинией. Принимала участие в первом Крестовом походе 1096–

1099 гг.

В Пизе археологи обнаружили останки древних кораблей и пристани, которые подтверждают славу города как одного из могущественных морских портов эпохи императорского Рима. О "золотом веке" приморской республики рассказывают здания соборного комплекса на Пьяцца деи Мираколи — Площади Чудес.

Здесь возвели крестообразный кафедральный собор, круглый в основании баптистерий, прямоугольный пантеон Кампосанто и ажурно-цилиндрическую башню, названную позже одним из чудес света. Пизанская башня была заложена 9 августа 1173 г. Построив первый этаж и два колоннадных кольца, архитектор Бонанус заметил, что Пизанская башня отклонилась от вертикали на 4 см, и прекратил строительство. В 1275 г. архитектор Джованни де Симоне решил, что можно продолжать строительство. К тому времени отклонение верхнего карниза башни от вертикали составляло около 50 см. Архитектор следующие этажи построил так, что с наклонной стороны они были на 5,7,9 см выше, чем с противоположной.

В 1350 г. достраивать Пизанскую башню взялся Томмазо Пизано. Наклон уже составлял 93 см. Пизано поднял шестой этаж на 11 см, а звонницу специально "завалил" в противоположную сторону от наклона башни. В XIX в. наклон уже составлял 4 м 10 см.

В 1990 г. башню закрыли для посещения. После 11 лет реставрационных работ международная бригада архитекторов передала знаменитую "падающую" башню обновленной и частично выпрямленной городским властям Пизы. Однако туристов не пускали на башню до ноября 2001 г.

В связи с проведением канала предложения самого Леонардо были совсем другого рода: не отвести воду от непокорной Пизы, а урегулировать течение Арно на всем его протяжении. Если в Милане, на Ломбардской низменности в бассейне реки По перед строителями каналов стояла в первую очередь проблема расширения сети торговых путей, то в Тоскане, в бассейне реки Арно, основной задачей было регулирование ее течения — борьба с наводнениями или, наоборот, с обмелением реки в разные периоды года.

Интересный проект большого канала от Флоренции до приморской Пизы сохранился в "Атлантическом кодексе" Леонардо. Сверху написано: "Канал Флоренции". Ниже обозначены пункты (справа налево): Флоренция, Прато, Пистойя, Серравалле, Лаго, Лукка, Пиза. Далее следует текст Леонардо: "И сделать этот канал шириною на дне в 20 локтей и наверху в 30 и глубиною везде в 2 локтя или 4, ибо 2 из этих локтей пойдут на

пользу мельницам и лугам. Это облагодетельствует страну. Прато, Пистойя и Пиза вместе с Флоренцией получают ежегодный доход в 200 000 дукатов и предоставят для этой полезной цели рабочие руки и средства; точно так же и жители Лукки, ибо озеро Сесто станет судоходным. Нужно дать каналу направление через Прато и Пистойю, пересечь Серравалле и предоставить ему стекать в озеро; потому не нужны конхи или шлюзы, которые не только недолговечны, но и всегда требуют забот о приведении их в действие и в исправность".

Дальше Леонардо дает расчет стоимости различных вариантов. Это показывает, что его гидротехнические проекты не являлись пустым прожектерством, а были продуманы до конца, вплоть до деталей, со знанием дела, свойственным практику. Такой же практический характер носит детальный расчет труда землекопов.

В том же "Атлантическом кодексе" находится лист с описанием способа укрепления берегов (вверху страницы): в середине страницы помещен проект моста, а внизу — проект однокамерного шлюза (сопса) и канала с подписями справа налево: "Шлюз (сопса). Верхняя линия берега. Дно канала". И несколько ниже, справа обозначено: "Канал. Флоренция". И здесь кроме технических заметок снова приведены точные экономические расчеты: "И знай, что этот канал нельзя рыть дешевле, чем по 4 динара за локоть, давая каждому рабочему 4 сольди в день. И этот канал нужно строить с середины марта до середины июня, так как в это время крестьян, не занятых своими обычными работами, можно нанять за дешевую плату, а дни длинные и жара не изнурительная". Очень выразительны слова на другой странице "Атлантического кодекса": "Урегулировать Арно вверху и внизу. Любой желающий получит сокровище с каждой четвертины земли". Для вдумчивого, профессионально-технического отношения Леонардо к вопросам рациональной организации работ очень показательны также его соображения о способах подачи камней с пометкой: "способ производить работы быстро".

Позже, убедившись, по-видимому, в том, что он не найдет в Италии государя или республику, способную осуществить его инженерные проекты, Леонардо снова принялся за живопись.

### ***"Битва при Ангиари"***

Много труда положил Леонардо на создание росписи для зала большого совета в Палаццо Веккьо — правительственном

здании Флорентийской республики. Он получил заказ от флорентийской синьории написать на одной из стен нового зала дворца картину на сюжет битвы при Ангиари между флорентийскими и миланскими войсками, происшедшей в 1440 г.

Леонардо, насмотревшийся на службе у Чезаре ужасов войны, изобразил на картоне, представленном на одобрение синьории, жестокую схватку в борьбе за знамя. В отличие от других художников своего времени, идеализировавших войну и приукрашающих ее в интересах властителей, Леонардо на картине "Битва при Ангиари" показал кровавый лик войны: свирепые, зверские лица сражающихся, оскаленные морды коней, тоже обезумевших в схватке, и невыносимые страдания поверженных под их копытами раненых воинов.

Автор анонимной биографии Леонардо сообщает, что картон изображал битву при Ангиари в тот момент, когда флорентийцы бросаются на Николо Поччинино, кондотьера миланского герцога Филиппо.

Великий реалист и глубоко правдивый художник, любовно изображавший мирную жизнь, Леонардо в этой своей работе осудил бессмысленность войны.

Эскизы для большой настенной картины показывают, что он намеревался дать общую панораму сражения, в центре которого происходила схватка за знамя. К сожалению, как уже часто случалось, полотно Леонардо было утрачено. Да Винчи закончил картон (тоже впоследствии пропавший) и написал на стене картину. Краски медленно таяли (в течение приблизительно шестидесяти лет), пока не исчезли совсем. Как и в случае с "Тайной вечере", Леонардо экспериментировал, что закончилось утратой живописи: краски постепенно осыпались.

И все же эта картина не пропала окончательно. С нее сняли несколько копий и переписали заново. По иронии судьбы это сделал Вазари, биограф Леонардо. Его весьма посредственное полотно сохранилось на исконном месте. Около 1605 г. за дело взялся еще один гений — Питер Пауль Рубенс, который посетил Италию и создал нечто близкое шедевр Леонардо.

Центральный рисунок Леонардо для "Битвы при Ан-гиари" изображает клубок людей и животных, столь тесно переплетенных между собой, что работу можно принять за эскиз для скульптуры. Рисунок вздыбившихся лошадей перекликается с тем, что поражает нас в ранней картине Леонардо "Поклонение волхвов", однако в данном случае они выражают не радость, а ярость: в то время как воины картины с ненавистью кидаются друг на друга, животные кусаются и брыкаются. Картину можно рассматривать как выражение отношения Леонардо да Винчи к

войне, которую он называл *pazzia bestialissima* — "самое зверское сумасшествие" — и образ которой, без сомнения, был слишком свеж в его памяти, хранившей впечатления от военных кампаний Чезаре Борджиа. Он считал свою картину обвинительным актом. В картине нет декорации, а фантастические костюмы воинов не имеют отношения ни к какому определённом периоду. Чтобы сделать свое обобщение еще более впечатляющим, Леонардо устремил все линии своей композиции: мечи, лица людей, конские тела, движение конских ног — внутрь. Ничто не уводит глаз от центра этого ужасающего вещественного доказательства.

Леонардо стал работать над картоном в так называемом зале папы при церкви Санта-Мариа Новелла 24 октября 1503 г. В феврале 1505 г. мастер приступил к работе над фреской. Но, повествует Вазари, "задумав писать по стене масляными красками, составил он для подготовки стены смесь такого грубого состава, что когда он принялся за живопись в упомянутом зале, то стала она отсыревать, и вскоре он прекратил работу, видя, что она портится". Паоло Джовио говорит о "недостатках штукатурки, которая упорно не брала краски, разведенные на ореховом масле". Согласно автору анонимной биографии, Леонардо почерпнул рецепт у Плиния, но "плохо его понял". Вряд ли это так, гораздо вероятнее, что великий художник экспериментировал самостоятельно.

По словам того же анонимного автора, "перед тем как исполнить картину на стене, Леонардо раздул в углях большой огонь, который своим жаром должен был вытянуть влагу на штукатурки и высушить ее. Потом он принялся за свою картину в зале, причем внизу, куда достигал огонь, стена была суха, но наверху, куда, вследствие большого расстояния, жар не достигал, стена оставалась сырой".

Опыт Леонардо кончился неудачей. Да и сама трактовка сюжета, им избранная, не могла удовлетворить заказчиков. Как известно, победителем оказался Микеланджело, разработавший для другой стены той же залы эпизод из войны Флоренции с Пизой, относящийся к 1364 г. Героизация сюжета, данная Микеланджело, более льстила местному патриотизму флорентийцев.

Война Флоренции и Пизы — ведь именно эта распря мешала осуществлению больших гидротехнических проектов Леонардо! Могли он вдохновиться эпизодами борьбы Флоренции и Милана, Флоренции и Пизы?

Бенвенуто Челлини допустил впоследствии ошибку, утверждая, что оба художника должны были изобразить, каким образом Пиза была взята флорентийцами, выбрав лишь разные

моменты одного и того же исторического события: "Удивительный Леонардо да Винчи" изобразил "конный бой со взятием знамен", Микеланджело показал "множество пехотинцев, которые, так как дело было летом, начали купаться в Арно; и в эту минуту он изображает, как бьют тревогу, и эти нагие пехотинцы бегут к оружию". "Стояли эти два картона, — заканчивает Челлини, — один во дворце Медичи, другой в папском зале. Пока они были целы, они являлись школой всему свету" (из книги "Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, флорентинца, написанной им самим во Флоренции").

После неудачи с "Битвой при Ангиари" Леонардо снова обращается к своим инженерным замыслам. Теперь кроме проблем сооружения канала на реке Арно его волнует более всего проблема полета в воздухе. Его не оставляла дерзкая мысль, которую он начал вынашивать еще в Милане: человек может летать!

Его работы над теорией полета отразились в трактате "О полете птиц". Многочисленные рисунки, помещенные в его записках, изображают различные виды проектированных им летательных машин с крыльями то в виде птичьих, то в виде крыльев летучей мыши. Однако и здесь (так же как и с идеей танка) Леонардо не доставало сильного двигателя, который мог бы привести в движение его модели; без него они оставались мертвыми, ибо человеческих усилий было для этого недостаточно.

Неудача смелых замыслов Леонардо объясняется крайней слабостью современных ему технических средств. Тем не менее нельзя не оценить величия его идей.

К периоду, когда Леонардо делил свое время между "Битвой при Ангиари" и смелыми замыслами постройки летательных машин, относится и выполнение им самой выдающейся его работы — портрета Моны Лизы дель Джокондо.

# ГЛАВНАЯ ТАЙНА ЛЕОНАРДО

*Это не автопортрет!*

Поскольку тайна Джоконды по праву относится к величайшим загадкам Земли, считаем целесообразным посвятить этой теме особое место и предоставляем слово человеку, отдавшему ей два десятка лет жизни.

Выпускника МАИ В.И. Ширяева, по специальности инженера-самолетостроителя, привлекли внимание наброски автопортретов в произведениях Пушкина и Лермонтова, сделанные поэтами в профиль. Спонтанно возникла мысль: что получится, если изображения великих русских поэтов в профиль совместить на гранях куба навстречу друг другу и при этом, как в скульптуре, удалить все лишнее? Ответа, естественно, сразу не нашлось. Было только понимание того, что получится совмещенное изваяние головы с асимметричным и повернутым лицом. Идея ассоциировалась с лицом Моны Лизы.

Но перед тем как обратиться к исследованию отечественного специалиста, уточним: имеется еще одна небезынтересная теория, которая выдвигает при изучении истоков изучения Джоконды на передний план образ загадочной матери Леонардо — Катерины...

Еще в XVI в. соотечественник Леонардо, автор известного "Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих" Джордже Вазари, так и не смог объяснить, почему художник не отдал Франческо дель Джокондо портрет его жены. С тех пор появилось множество гипотез, авторы которых пытаются ответить на вопрос: кто изображен на картине?

Некоторые верили рассказу Вазари, который писал: "Взялся Леонардо выполнить для Франческо дель Джокондо портрет Моны Лизы, жены его, и, потрудившись над ним четыре года, оставил его недовершенным. Это произведение находится ныне у французского короля в Фонтенбло. Между прочим, Леонардо прибег к следующему приему: так как мадонна Лиза была очень красива, то во время писания портрета он держал людей, которые играли на лире или пели, и тут постоянно были шуты, поддерживавшие в ней веселость и удалявшие меланхолию, которую обычно сообщает живопись выполняемым портретам".

Весь этот рассказ неверен от начала до конца. По словам Вентури, "Мона Лиза, позднее Джоконда, была созданием фантазии новеллиста, аретинского биографа Джордже Вазари".

Наиболее интересной, как мы узнаем из обзора

отечественного исследователя С. Богоразо, является гипотеза американских исследователей, которые пришли к выводу, что на портрете изображен сам Леонардо да Винчи. Подобное заключение было сделано в результате сравнительного анализа автопортрета художника и картины "Джоконды" с помощью специальной компьютерной программы. Другие исследователи, сравнивая "Джоконду" с портретами вельможных особ того времени, с другими картинами Леонардо да Винчи, давали ей иные имена, если вдруг обнаруживали портретное сходство. Самые известные среди них: герцогиня Франкавилль; Филиберта Савойская, Изабель д'Эсте, куртизанка; синьора Пачифика, любовница Джулиано Медичи и даже Пресвятая Дева Мария.

Но Леонардо конечно же не писал автопортрета под видом Моны Лизы, которая действительно позировала ему при создании картины. В противном случае он был бы уличен и высмеян сразу же возле портрета, так как было бы легко сравнить оригинал с его изображением. Даже Рафаэль, великий художник, который, несмотря на свою молодость, был допущен к картине, ничего подобного не заметил.

Чтобы разгадать тайну "Джоконды", необходимо отметить, по крайней мере, два странных факта биографии и творческой деятельности Леонардо да Винчи.

Леонардо не рисовал самого себя. До нас не дошел ни один живописный автопортрет Леонардо. Известен лишь рисунок, сделанный через несколько лет после создания "Джоконды".

В чем же кроется неприязнь Леонардо к своей внешности?

Леонардо не имел семьи. Нет ни одного свидетельства, что он любил какую-либо женщину (не считая нежных чувств и намека на платоническую любовь к Чечилии Галлерани, приближенной и любовнице Лодовико Моро). И это при том, что Леонардо был статным и красивым, сильным и мужественным, обходительным и образованным. Всю жизнь его сопровождали миловидные молодые люди, которые, возможно, выполняли не только роль слуг и помощников...

Почему же Леонардо так и не полюбил ни одной женщины?

Чтобы ответить на эти вопросы, вернемся в раннее детство художника и историю семьи да Винчи.

### ***Мать Леонардо***

Серу Пьеро было 25 лет, когда в 1452 г. Катерина произвела на свет Леонардо. "Тут же старый Антонио (отец Пьеро), — пишет один из биографов Леонардо, — чтобы выбить у Катерины дурь

из головы и успокоить свою совесть, женил сына на флорентинке Альбиере из семейства Амадори и, развязав толстую мошну, уговорил молодого человека Пьеро дель Вакка, прозванного за горячий нрав Задирой, жениться на красивой обманутой Катерине".

Так Леонардо, прожив с матерью всего ничего, был разлучен с ней. Уже в возрасте пяти лет он начинает замечать, что какая-то женщина неотступно следит за ним. Это была Катерина, его мать. Он часто встречал ее во время прогулок. Катерина обычно стояла у одного из домов селения и с печальной улыбкой смотрела на Леонардо. Видимо, эта сцена повторялась так часто, что Леонардо запечатлел ее в памяти с большой отчетливостью.

С точки зрения классического психоанализа с большой вероятностью можно предположить возникновение у юного Леонардо так называемого эдипова комплекса, который заключается в любви к матери и желании инцеста с ней с одновременной ревностью и ненавистью по отношению к отцу. (Биографией Леонардо очень интересовался З. Фрейд и посвятил ему большую работу.)

В истории с Леонардо да Винчи, скорее всего, именно этот комплекс имел место, и если не в полной мере, то хотя бы частично. В его сознании с детских лет отпечатался образ Катерины — красавицы крестьянки. Для Леонардо она оставалась просто Катериной даже тогда, когда он уже во Флоренции узнал, что жена Пьеро Задиры — его мать.

В записях Леонардо читаем: "Катерина пришла в день 16 июля 1493 года". Он упорно не хотел называть ее матерью.

Лишенный заботы матери с детства, Леонардо не смог вполне ощутить сыновью любовь к ней и материнскую любовь к себе. Но он любил этот образ. Он был влюблен в собственную мать. Вот почему, вероятно, он никогда не любил другую женщину и не имел семьи. Поэтому он не писал автопортреты. Леонардо был очень похож на свою мать. Стоило ему нарисовать самого себя, как на холсте проступили бы черты его матери, но только в мужском облике. По сути дела, получалось изображение его идеала, его кумира, но в гротескном виде. Легко понять, что вынести такую ситуацию Леонардо было тяжело или невозможно.

Постоянно находясь под бременем такого комплекса, Леонардо не мог не ощущать желания написать портрет Катерины. Он отчетливо помнил дорогие ему черты. Однако для написания картины, достойной его кумира, где Катерина была бы как живая, ему была необходима модель. По всей видимости, Мона Лиза Герардини, жена Франческо дель Джокондо, была похожа на Катерину или напоминала ее.

Точно известно лишь одно: художник писал её портрет не по заказу семьи (или мужа) Джоконды.

Леонардо намеренно подружился с мессером дедь Джокондо и сам предложил написать портрет его жены. Чем еще, кроме портретного сходства с Катериной, могла привлечь художника Мона Лиза? Она печально улыбалась. Мона Лиза в это время все еще не пришла в себя после смерти дочери. Грустная улыбка молодой женщины оживила в памяти Леонардо улыбку Катерины, его матери, которую к тому времени он уже похоронил.

Леонардо взялся написать для Франческо дель Джокондо портрет его жены Моны Лизы и, протрудившись над ним четыре года, так и оставил его незавершенным. Под видом написания портрета Моны Лизы Леонардо, но всей вероятности, писал портрет Катерины. Имея перед собой живую модель, художник превращал хранящийся в его памяти схематичный образ Катерины в образ живой, таинственной женщины.

### *Источник вдохновения*

"Мону Лизу" копировали чаще других картин. Она уникальна — и таким же можно считать ее описание, сделанное Уолтером Патером: "Это красота, к которой стремится изболевшаяся душа, весь опыт мира собраны здесь и воплощены в форму женщины. Животное начало в отношении к жизни в Древней Греции, страстность мира, грехи Борджиа. Она старше скал, среди которых сидит, как вампир, она умирала множество раз и познала тайны гробницы, она погружалась в глубины морей и путешествовала за драгоценными тканями с восточными купцами, как Леда, была матерью Елены Прекрасной, как святая Анна — матерью Марии, и все это было для нее не более чем звуком лиры или флейты". К этому описанию нечего добавить.

Леонардо использовал Мону Лизу как источник для творческого воображения. По сути дела, "Джоконда" — это Катерина, имеющая облик Моны Лизы. Долгих четыре года, затратив, по некоторым подсчетам, не менее 10 000 часов, с лупой в руке Мастер изо дня в день создает свой шедевр, нанося кистью мазки величиной в 1/20—1/40 мм. На такое был способен только Леонардо — это каторжный труд, работа одержимого гения.

Когда же портрет был готов (не считая пейзажа), флорентийцы признали в женщине, изображенной на картине, Мону Лизу. Некоторое расхождение между портретом и оригиналом они отнесли к художественному видению автора,

ведь портреты не всегда передавали модель с фотографической точностью, а, напротив, приукрашивали ее. Поэтому Мону Лизу узнали все кроме ее мужа.

Только мессер Франческо дель Джокондо понял, что на портрете изображена не его жена. Но и он не знал, что это Катерина, на которую Леонардо был похож в молодые годы. Именно этим обстоятельством объясняется такой странный, на первый взгляд, результат сравнительного компьютерного анализа "Джоконды" и рисованного автопортрета Леонардо.

Вентури в 1925 г. предположил, что "Джоконда" — портрет герцогини Костанцы д'Авалос, вдовы Федериги дель Бальцо, воспетой в маленькой поэме Энео Ирпино, упоминающем и о ее портрете, написанном Леонардо да Винчи. Костанца была любовницей Джулиано Медичи, который после брака с Филибертой Савойской отдал портрет обратно Леонардо.

В самое последнее время была выдвинута новая гипотеза; луврский портрет изображает вдову Джованни Антонио Брандано по имени Пачифика, которая также была любовницей Джулиано Медичи и родила ему сына Ипполито в 1511 г.

Как бы то ни было, вазариевская версия вызывает сомнение уже потому, что никак не объясняет, почему портрет жены Франческо дель Джокондо остался на руках у Леонардо и был увезен им во Францию.

### ***Обаяние сквозь компьютер***

Но вернемся все же к версии российского исследователя В.И. Ширяева.

Уже третье столетие внимание ученых во всем мире приковано к портрету Моны Лизы с одной лишь целью: разгадать тайну ее улыбки. Об ее обладательнице исследователи говорили как о женщине тихой, скромной, благочестивой строго соблюдавшей обряды церкви; милосердной к бедным; доброй хозяйке, верной жене и не мачехе, а матери для двенадцатилетней падчерицы Дьяноры.

Действительно, при внимательном взгляде на портрет "Джоконды" ощущается присутствие живого человека. Леонардо наделил Мону Лизу пронизывающей красотой. Историки и биографы искали в портрете сходство Моны Лизы с известными в обществе дамами. В исключительном порядке для исследования картины использовали новейшие технические средства. "Джоконду" просвечивали рентгеновскими и ультрафиолетовыми лучами, подвергали флуоресцентному и спектрометрическому

анализам, исследовали цифровым лазерным сканированием в трех измерениях, тщательно, послойно изучали каждый мазок художника. Тем не менее главное обаяние улыбки Моны Лизы по-прежнему остается несравненным и неразгаданным, а неповторимое произведение Леонардо по-прежнему обладает самой животрепещущей тайной в искусстве.

Со смиренно сложенными руками Мона Лиза удобно расположилась в кресле у самой кромки дола. Ее наряд не бросается в глаза роскошью и дорогими украшениями. Платье с атласными рукавами малинового цвета мягко облегает фигуру. Широкий и глубокий вырез спереди платья открывает грудь. Лиф отделан золотистым двухрядным орнаментом. Лицо обрамляют густые темные волосы. От прямого пробора, покрытые почти невидимой вуалью, вьющиеся пряди опускаются на пологие плечи. На темном фоне выделяются ее лицо и грудь. Руки освещены слабо. Сама невинность с миловидным лицом повернулась к зрителю. Вместе с тем таинственная улыбка обескураживает недоумевающего созерцателя множеством догадок.

Тот, кто обратился к исследованию "Джоконды", прежде всего должен сам убедиться в том, что художник скрыл в образе нечто загадочное. Или улыбка Моны Лизы, может, только кажется загадочной, потому что мы не можем определить ее ни одним из знакомых нам чувств, или она объясняется магическим действием картины на наше воображение.

Получить прямой ответ "да" или "нет" сегодня, по прошествии столетий, после неоднократной реставрации картины, не представляется возможным. Но вместе с тем Леонардо обязательно позаботился о том, чтобы сокровенное стало достоянием потомков, и оставил ключевые "знаки" и свидетельства в сюжете картины, чтобы позже был понят замысел "Джоконды" и разгаданы ее тайны. А объяснение загадочной улыбки, кстати, свойственной многим его произведениям, может находиться в "Суждениях" об искусстве, сохранившихся в рукописях и в самих картинах — несомненных документах, содержащих истинные замыслы художника.

Обратим внимание на некоторые особенности освещения образа. Работая над портретом, художник обычно всеми средствами, и прежде всего освещением, добивается узнаваемости модели и сходства с оригиналом. На репродукции фрагмента картины видно, что Леонардо воспользовался освещением солнца.

В изображении можно видеть два светлых пятна. Свет падает сверху на лицо и грудь героини. Значительно больше выделяется

освещением грудь. Он направил его так, чтобы подчеркнуть прелесть ее тела. Лицо освещено меньше. В нем смягчены линии в очертаниях, но заметно обаяние. Таким образом, освещение, содержащее "первую степень светлоты" (выражение Леонардо), принадлежит не лицу, как это принято, если бы художник писал портрет, а сконцентрировано на груди героини. Светлое пятно здесь контрастно фону, оно ярче и больше. Обнаруженный прием противоречит, казалось бы, естественному его намерению показать в портрете сходство модели с оригиналом. Свет, направленный на открытую грудь, в большей степени привлекает взгляд. Это отвлекает и мешает зрителю сосредоточиться на пристальном изучении слегка затемненного лица. Вероятно, за этим приемом Леонардо действительно что-то скрывал.

В этой связи характерны впечатления известных исследователей, изучавших шедевр в начале XX в. в Лувре. Например, известный искусствовед академик А. Волынский после посещения музея с беспокойством и тревогой писал о "Джоконде": "Вот что бросается в глаза, когда смотришь на эту картину. Я подошел ближе, вглядываясь в лицо, в руки, в отдельные подробности, — меня все больше и больше беспокоили разные мысли. Незаметно для себя я уже перестал воспринимать, ощущать, отдаваясь мучительной тревоге ума. Непонятная улыбка возбудила во мне что-то неприятное, разбивала мысли, создавала чисто головные настроения, сложные и неясные".

Своеобразное впечатление создалось у итальянского исследователя Анджело Конти. Он писан, "как в полумраке зала галереи Лувра едва уловил ее улыбку, почувствовал чарующее влияние ее взглядов, видел также белизну ее груди, но все остальное терялось в тени".

Известные в мире искусствоведы, исходя из своих впечатлений, подтверждают прием, завуалированный в картине нетрадиционным освещением фигуры и отвлекающий внимание зрителя от лица героини.

Освещением в композиции сюжета он преследовал иные (несвойственные заказной работе) цели, возможно, те, которые вызывают неизменный интерес зрителей.

Все сказанное даёт основание предположить, что изображение не является портретом, сюжет в картине исторический и в лице Моны Лизы Леонардо что-то скрывал. При этом тайная цель, возможно, связана с новацией живописца-изобретателя, а нами воспринимается как загадка.

Например, почему лицо у героини асимметричное и без бровей?

Естественно, возникает вопрос: чем же, по сути, было

художественное ремесло для Леонардо? Живопись, отнесенная к механическим искусствам, в его понимании сознательно приобщается к наукам, сам художник становится теоретиком живописи, и в его творчестве она занимает достойное место среди истинных наук.

Богатый опыт живописца в период работы над картиной (ему тогда исполнилось 50 лет) позволяет предположить, что в сюжете самого значимого в его творчестве произведения художник успешно отобразил не одну идею. Умудренный опытом, творец владел величайшими тонкостями живописи, изобретательно совмещал разные противоположности, рассматривал многообразие форм и подражание их природе. Он совершенствовал сюжет, искал новые способы воплотить идеи.

Обращаясь к рисовальщику, он называл его "изобретателем" и учил: "Помни, изобретатель... прежде всего рисунком старайся в ясной для глаза форме показать намерение и изобретение, заранее созданное в твоём воображении". Значит, основу композиций с историческим сюжетом составляют намерение и изобретение Леонардо, заранее созданное в его воображении.

Именно изобретения Леонардо придают его произведениям ореол таинственности. Поэтому, возможно, попытки историков и биографов опознать в Моне Лизе знатную или известную в обществе даму, позировавшую ему, были безуспешными потому, что в ее изображении живописен только подражал природе. А намерения в картине художник добился тонким живописным изобретением.

Изобретение в картинах художника было проводником научно-художественных воззрений, отражающих его философские взгляды, познания в оптике, свойствах глаза, различие в разнообразии перспективы и разновидностях светотени, а также знание математики, медицины, физиологии и физиогномики.

Уже в наше время к изучению загадки "Джоконды" подключились специалисты разных профилей. Эксперты с мировыми именами в области медицины тоже ищут объяснения особенностям необычного образа героини. Анализируя особенности строения лица, медики так или иначе склонялись к оценке состояния здоровья по портрету, а их выводы неизменно приводили к диагнозу болезни героини.

Есть версия, что художник нарисовал не себя, а своего ученика и помощника Джиака Джакомо Капротти (Салаино), который находился рядом с ним в течение 26 лет. В пользу этой версии приводят тот факт, что Леонардо оставил эту картину ему в наследство, когда скончался в 1519 г.

Отоларинголог из США Кристофер Адур констатировал, что у Джоконды присутствует паралич лицевого нерва, и назвал этот недуг "болезнью Моны Лизы". Его соотечественник стоматолог и эксперт по живописи Джозеф Барковски считает, что изображенная на картине женщина потеряла много зубов. Датский врач Беккер-Христиансон поставил улыбчивой женщине диагноз: врожденный паралич лица. Он предложил обратить внимание на то, что Джоконда правой стороной улыбается, а левой гримасничает. По мнению британского врача Кеннета Кила, на портрете просто-напросто передано умиротворенное состояние беременной женщины.

Договорились и до того, что именно модели Джоконды великий художник обязан своей смертью. Что многочасовые изнурительные сеансы с ней извели великого мастера, поскольку сама модель оказалась... биовампиром. Об этом говорят и поныне. Как только картина была написана, великого художника не стало...

Искусствовед Н. Белоусова в статье "О Джоконде" приходит к выводу, что "это не портрет в привычном восприятии и смысле этого слова. Он написан вопреки самому понятию портрета, если под этим понимать изображение реального лица, сходного с оригиналом".

Доводы и аргументы экспертов представляются странными, недоступными обывательскому пониманию: как такое вообще возможно и, казалось, заводят исследование в тупик. Вместе с тем, заметим, заключения исследователей отрицают существование реальной модели, а освещение фигуры, выбранное художником, свидетельствует о его намерении, не связанном с написанием портрета. В этом случае вывод очевиден: "Джоконда" не портрет. Тогда, значит, и не было заказчика на эту картину.

"Но, — говоря словами Леонардо, — если мы подвергаем сомнению достоверность всякой ощущаемой вещи, тем более мы должны подвергать сомнению то, что восстает против ощущений".

Действительно, постоянно испытывавший недостаток времени, Леонардо не мог рисовать портрет известной или неизвестной больной женщины, на протяжении долгих лет шлифовать в нем мельчайшие подробности, гордиться картиной, высоко ценить и держать её при себе до последних дней жизни.

Заметим, заключение скульптора и физиологов о неправильно изображенных членах тела Моны Лизы не согласуется с утверждением его биографа Вазари, отмечавшего способности Леонардо "тонко передавать все подробности натуры

именно такими, как они есть".

Известно, что после внимательного изучения заинтересовавшего образа, Леонардо мог писать его по памяти и не нуждался в позировании объекта. Более того, заключение медиков и скульптора не согласуется с тем, что художник был анатомом и обладал полным знанием мер и пропорций человека. Леонардо придерживался правила: "живописец должен создавать фигуру по правилу природного тела, которое, по общему признанию, обладает похвальной пропорцией".

Согласимся с выводами и заключениями профессиональных медиков и скульптора, в основном поверим Вазари и полностью доверимся Леонардо. А на вопрос, мог ли, и если да, почему Леонардо изобразил Мону Лизу больной, с определенной уверенностью будем отвечать, что физиологические аномалии в лице и в фигуре героини изображены им не случайно и, более того, намеренно. Как анатом и физиолог Леонардо-живописец блестяще справился со своей работой, достигая определенное намерение в сюжете произведения. При этом диагноз известных медиков и выводы скульптора, возможно, свидетельствуют о необычном замысле Леонардо.

Если согласиться с тем, что жанр картины не портрет, то образ героини, возможно, был воплощением изобретательного воображения автора. То есть в произведении представлен отвлеченный образ, рожденный фантазиями живописца и изобретателя, философа и историка, медика и физиономиста, всех вместе взятых, коим, по сути, в одном лице и был Леонардо да Винчи. Имея какой-то замысел, художник — изобретатель и фантазер — в этом случае мог намеренно изобразить лицо, руки и плечи героини непропорциональными.

### ***Многоликая Джоконда***

Сопоставляя результаты исследований "Джоконды" известными искусствоведами с выводами экспертов, то можно отметить, что героиня изображена с "недостатками", которые противоречат живописному правилу создания природного тела, при этом члены тела в ее фигуре полностью не соответствуют принадлежности одному женскому образу. Очевидная асимметрия в лице и теле дает основание предположить версию фантастической идеи Леонардо. В композиции образа героини живописец мог совместить два или несколько прообразов, то есть скомпоновать его.

Для объяснения сложившейся версии мы предлагаем сначала

рассматривать фигуру и члены тела героини как принадлежащие двум персонажам. Такая предварительная версия объясняет все сомнения и выводы специалистов тем, что, очевидно, у Леонардо было намерение совместить в изображаемом объекте какие-то противоположности. Возможно, в композиции образа присутствует изобретение (новация), о чем не догадывались ни мы, ни даже его современники, что совершенно понятно, потому как подобного решения в то время не существовало, а термин "собирательный образ" в известных рукописях Леонардо не встречается. Вместе с тем он настойчиво призывал рисовальщиков в историческом сюжете совмещать как можно больше самые разные противоположности.

Вернемся к произведению Леонардо и, опираясь на суждения самого живописца, рассмотрим лицо Моны Лизы более внимательно.

Следуя совету Леонардо изучать лицо по частям, убеждаемся в том, что у Моны Лизы оно асимметричное. Черты в левой и правой половине лица заметно отличаются.

Важно отметить еще и то, что в лице героини художник не соблюдал классические пропорции. Они заметно отличаются и не соответствуют правильным пропорциям, создающим природную гармонию в лице. Кроме того, в лице Моны Лизы, возможно, присутствуют мужские пропорции. Эти обстоятельства требуют проверки.

Подтверждение тому можно получить только лишь сравнением черт в лице героини с классическими пропорциями, установленными Леонардо в мужском лице и изображенными на рисунке в рукописях художника.

На монитор компьютера выведем фрагмент рисунка мужской головы из рукописей и фрагмент картины с изображением головы героини, приведенные примерно к одному масштабу.

Тщательные замеры оговоренных параметров в лице Моны Лизы и мужском лице проводились отдельно и показали, что в обоих случаях они одинаково пропорциональны.

Таким образом, сопоставление пропорций в женском лице на фрагменте картины с классическими параметрами, выделенными и показанными Леонардо в мужском профиле, позволяет утверждать, что в лице Моны Лизы присутствуют мужские пропорции.

### ***"Витрувианский человек"***

Действительно, в 1490–1500 гг. Леонардо много размышлял о

канонических пропорциях человеческого лица и тела. В рисунке "Человек Витрувия", или, как более принято его называть, "Витрувианский человек", и некоторыми набросками в рукописях художник иллюстрирует свои наблюдения.

"Витрувианский человек" — рисунок, сделанный Леонардо примерно в 1490–1492 годах, как иллюстрация для книги, посвященной трудам Витрувия. Рисунок сопровождается пояснительными надписями в одном из его журналов. На нем изображена фигура обнаженного мужчины в двух наложенных одна на другую позициях: с разведенными в стороны руками, описывающими круг и квадрат.

При исследовании рисунка можно заметить, что комбинация рук и ног в действительности составляет четыре различных позы. Поза с разведенными в стороны руками и неразведенными ногами, вписывается в квадрат ("Квадрат древних"). С другой стороны, поза с раскинутыми в стороны руками и ногами вписывается в круг. И, хотя при смене поз кажется, что центр фигуры движется, на самом деле центр фигуры, который является настоящим её центром, остается неподвижным.

"Архитектор Ветрувий заложил в своей архитектуре измерения человека..." — пишет Леонардо. Далее идет описание соотношений между различными частями человеческого тела.

В сопроводительных записях Леонардо да Винчи указал, что рисунок был создан для изучения пропорций человеческого тела, как оно описано в трактатах античного римского архитектора Витрувия, который написал следующее о человеческом организме: "Природа распорядилась в строении человеческого тела следующими пропорциями:

- длина четырёх пальцев равна длине ладони,
- четыре ладони равны стопе,
- шесть ладоней составляют один локоть,
- четыре локтя — рост человека.

Четыре локтя равны шагу, а двадцать четыре ладони равны росту человека.

Если вы расставите ноги так, чтобы расстояние между ними равнялось  $1/14$  человеческого роста, и поднимете руки таким образом, чтобы средние пальцы оказались на уровне макушки, то центральной точкой тела, равноудаленной от всех конечностей, будет ваш пупок. Пространство между расставленными ногами и полом образует равносторонний треугольник.

Длина вытянутых рук будет равна росту.

Расстояние от корней волос до кончика подбородка равно одной десятой человеческого роста.

Расстояние от верхней части груди до макушки составляет

1/6 роста.

Расстояние же от верхней части груди до корней волос — 1/7.

Расстояние от сосков до макушки составляет равно четверть роста.

Наибольшая ширина плеч — восьмая часть роста.

Расстояние от локтя до кончиков пальцев — 1/5 роста, от локтя до подмышечной ямки — 1/8.

Длина всей руки — это 1/10 роста.

Начало гениталий находится как раз посередине тела.

Стопа — 1/7 часть роста.

Расстояние от мыска ноги до коленной чашечки равно четверти роста, а расстояние от коленной чашечки до начала гениталий также равно четверти роста.

Расстояние от кончика подбородка до носа и от корней волос до бровей будет одинаково и, подобно длине уха, равно 1/3 лица".

Повторное открытие математических пропорций человеческого тела в XV в., сделанное Леонардо да Винчи, стало одним из великих достижений, предшествующих итальянскому Ренессансу. Рисунок сам по себе часто используется как символ внутренней симметрии человеческого тела.

Искусству присуще стремление к стройности, соразмерности, гармонии. Они находятся в пропорциях архитектуры и скульптуры, в расположении предметов и фигур, в сочетании красок в живописи, в чередовании рифм и мерности ритма в поэзии, в последовательности музыкальных звуков. Эти свойства отражают свойства самой природы. Одна из пропорций чаще всех встречается в искусстве. Она получила название "золотое сечение".

Золотое сечение было известно ещё в древности. Так, в книге II "Начал" Евклида оно применяется при построении пяти- и десятиугольников.

Термин "золотое сечение" ввел Леонардо да Винчи. Если человеческую фигуру — самое совершенное творение Вселенной — перевяжем поясом и отмерим потом расстояние от пояса до ступней, то эта величина будет относиться к расстоянию от того же пояса до макушки, как весь рост человека относится к длине от пояса до ступней...

Действительно, в природе и человеческом теле много пропорциональных отношений, близких к тому, которое Леонардо да Винчи назвал "золотым сечением". Кстати, золотое сечение, предпочтительное во многих случаях, не единственное отношение, зрительно воспринимаемое как красивое. К их числу

относятся такие отношения, как 1: 2, 1:3. Они близки к золотому сечению. В любом произведении искусства несколько неравных, но близких к золотому сечению частей дают впечатление развития форм, их динамики, пропорционального дополнения друг другу. В частности, наиболее распространено отношение на основе золотого сечения при возведении памятников.

А можно ли говорить о золотом сечении в музыке? Можно, если "измерять" музыкальное произведение по времени его исполнения. В музыке золотое сечение отражает особенности человеческого восприятия временных пропорций. Точка золотого сечения служит ориентиром формообразования (особенно в небольших сочинениях), часто на неё приходится кульминация. Это может быть также самый яркий момент или самый тихий, самое плотное по фактуре место или самое звуковысотное. Но случается и так, что в точке золотого сечения появляется новая музыкальная тема...

### *Горельеф лица?*

Выведенные закономерности в мужских и женских пропорциях, а также собственные наблюдения дуализма природы людей Леонардо, очевидно, собирался использовать для достижения совершенства и богатства живописи.

Попытаемся и мы воспользоваться экспериментальным методом Леонардо и выяснить намерение художника, сознательно изобразившего лицо Моны Лизы асимметричным. Проведем опыт, суть которого заключается в следующем. Обратимся к геометрии и применим правило пересечения объемного тела плоскостью. Пересечением головы героини плоскостью симметрии определим линию симметрии в лице, повернутом на три четверти. Проведением такого эксперимента и сравнивая асимметричные стороны в лице, возможно, мы проникнем в "код" того смысла, который Леонардо хотел вложить в таинственную улыбку своего образа.

Основанием для применения правила геометрии в нашем опыте может служить суждение самого Леонардо. "Первое намерение живописца сделать так, чтобы плоская поверхность показывала тело рельефным и отделяющимся от плоскости", — учил он. Такое намерение художника позволяет исследователю условно рассматривать изображение лица как рельефное ваяние на плоскости, то есть горельеф повернутого лица.

На монитор компьютера выведем фрагмент картины с изображением головы. Нанесем в лице линию симметрии, имея в

виду, что она полностью видна, проходит посередине лица и очерчивает воображаемый профиль. Затем для наглядности эксперимента раздвинем изображение на мониторе по этой линии. Концентрируя взгляд на улыбке героини и прикрывая изображение глаз, обнаруживаем необычное видение: лицо Моны Лизы разделилось на два разных лица, изображенных в профиль.

Повторение опыта подтвердило стабильный результат эксперимента и нашу версию о существовании прообразов. На увеличенном фрагменте картины, при концентрации взгляда на губах, в нижней части лица более наглядно видны два лица, изображенные в профиль.

Имея в виду, что в женском лице от переносицы и ниже ранее были установлены мужские пропорции, можно сделать вывод о том, что профили принадлежат мужским образам.

В лице Моны Лизы открылись два разных мужских профиля. Асимметрия и мужские пропорции в лице героини не были случайным совпадением или "недостатками", допущенными Леонардо в олицетворении образа.

Проведением эксперимента методом, рекомендованным самим Леонардо да Винчи, мы открыли "код", который он вложил в композицию образа. Расшифрование кода открывает перспективу для понимания особенностей композиции образа героини и замыслов художника в произведении. За дисгармонией в лице и фигуре, очевидно, скрывалось намерение художника, которое вновь изобретенным приемом он реализовал в историческом сюжете.

Леонардо пишет: "Я говорю, что втиснутое в границы труднее, чем свободное. Рисунок свободен, ибо ты видишь бесконечно много лиц, и все они различны: у одного длинный нос, а у другого короткий. Поэтому и живописец может пользоваться этой свободой, а где есть свобода, там нет правила (то есть симметрии и пропорции в лице. — *Примеч. авт.*)". Следовательно, версию о собирательном образе Моны Лизы можно считать полностью доказанной?

Таким образом, в произведении изображена вымышленная аллегория, специально скомпонованная Леонардо новым художественным приемом. Грустная полуулыбка на лице принадлежит мифологическому или евангельскому образу. Владея тонкостями физиономики, Леонардо преобразовал изображение лица так, что, порознь профили являются мужскими, а соединенными вместе составляют женский облик. Это значит, что по замыслу художника, в композиции образа Моны Лизы присутствуют три образа: один женский и два мужских. Отсутствие бровей в этой композиции лица также было связано с

замыслом художника. Возможно, магическое действие картины на души зрителей, в известной степени поражающее разум людей, объясняет новый прием, исполненный живописцем.

Здесь хотелось бы привести слова А. Волынского, которыми в начале XX в. были предвосхищены наши идеи. "Лицо это, — писал он, — надо расшифровать по частям, а когда комментарий закончен, в результате остается запутанная система значков и идей, можно сказать, уводящих из теплого и завершенного в своих формах мира поэзии в область безбрежных замыслов художника".

Намерение и изобретение Леонардо в лице Моны Лизы можно считать выявленными. При этом целью художника было воплотить в произведении историю с участием трех персонажей.

В таинственной полуулыбке Джоконды Леонардо совместил, с одной стороны, горе и страдание, а с другой — радость.

В ней олицетворены скорбь и радость одновременно, или взволнованность от горя и от радости, то есть выражены прямо противоположные чувства. Таким образом, улыбка Моны Лизы означает смятение её души.

### ***О чем сюжет картины?***

Кого же изобразил Леонардо в женской фигуре? Какие персонажи он совместил в образе героини? О чем говорят жесты и эмоции персонажей? Какое событие переживала героиня с выражением загадочной полуулыбки в лице? О чем рассказал автор в историческом сюжете картины? Вопросы к загадочному гению о том, что он намеревался отобразить в историческом сюжете, продолжают нарастать с новой силой как снежный ком.

Сюжетами картин в эпоху Возрождения живописцы и скульпторы воспроизводили истории из Ветхого и Нового Заветов и легенд, а также иллюстрировали сражения, которые часто происходили между городами Италии и с иноземными завоевателями. Историей называли композицию картины или скульптуры. Такие сюжеты пользовались популярностью у заказчиков и горожан. На фоне сложившихся традиций современников, стремящихся к славе и почестям, ищущий признания достоинств живописи Леонардо задумал создать произведение, равному которому нет.

Вазари писал о впечатлении от Джоконды: "Действительно, в этом лице глаза обладали тем блеском и той влажностью, какие мы видим в живом человеке, а вокруг них были сизая красноватость и те волоски, передать которые невозможно без

владения величайшими тонкостями живописи. Ресницы же растут по краям век с неравномерной густотой и благодаря тому, что было показано, как волоски их вырастают на теле, где гуще, а где реже, и как они располагаются вокруг глаза в соответствии с норами кожи, не могли быть изображены более натурально. Нос, со всей краснотой своих розоватых и нежных отверстий, имел вид живого. Рот, с его особым разрезом и своими концами, соединенными алостью губ, в сочетании с викариатом лица, поистине казался не красками, а живой плотью. А всякий, кто внимательнейшим образом вглядывался в душу шеи, видел в ней биение пульса... она была написана так, чтобы заставить содрогнуться и испугать всякого самонадеянного художника, кто бы он ни был".

Повествование историка свидетельствует о том, что Леонардо, владея величайшими тонкостями живописи, тщательно трудился над выражением лица Моны Лизы. Для понимания методов работы художника следует рассмотреть символику в его произведении.

Голова Джоконды покрыта очень тонкой вуалью. Черный цвет вуали свидетельствует о том, что героиня в трауре. Изысканная, почти прозрачная фактура материи вуали не бросается в глаза как дорогое украшение, но в то же время свидетельствует о том, что героиня с высоким положением в обществе и отличается от простолудинок, которые, будучи в трауре, покрывают голову черным платком.

Обычно женщина в трауре, покрывая голову вуалью, скрывает лицо со следами слез и переживаний и приподнимает её только для прощания с близким человеком. Однако художник не закрыл лицо вуалью, а оставил его полностью открытым. Очевидно, в сюжете произведения он отобразил героиню в траурном облачении в момент, не связанный прощанием с покойным.

Более того, вуаль изображена так, что контур имеет правильную форму овала. Заметим, овал вуали символизирует нимб, что, в свою очередь, характерно для изображения святых ликов.

Таким образом, рассмотренная символика в образе Джоконды позволяет сделать вывод о том, что по замыслу автора героиня — женщина с высоким положением, волевая и в траурном облачении приобщена к лику святых.

У нее отсутствуют украшения, но платье имеет дорогую отделку. Рукава из атласа малинового цвета были присущи лицам с высоким статусом. Лиф на груди героини поверх платья обрамляется жестким и рельефным двухрядным орнаментом, вышитым золотой нитью.

Верхний ряд орнамента ровный и не имеет складок. На увеличенном фрагменте в рисунке орнамента можно различить символы.

В верхнем ряду изображена цепь. Она символизирует связь Неба и Земли, иногда является символом поверженности. Часто в христианской иконографии цепь — также символ освобождения верующего человека благодаря божественному вмешательству.

В нижнем ряду орнамента изображена спираль — символ цикличности жизни на земле. Складки ткани платья мешали изображению символики в нижнем ряду орнамента. Однако под витками спирали можно видеть, что художник четко вырисовывал трикветру. Трикветра (трилистник) — символ Троицы. Сочетание изображений символов святых ликов и Троицы в совокупности позволяет предположить: своим новым художественным приемом в композиции сюжета произведения Леонардо представил Святое семейство.

С определенной долей уверенности можно полагать, что в женском образе изображена Богоматерь. В мужском профиле, изображенном справа, Леонардо поставил на переносице отличительный знак. Это не родинка и не дефект в результате неудачной реставрации картины. Этим знаком художник дает подсказку, позволяющую опознать в персонаже Предтечу. На увеличенном фрагменте картины можно видеть подтек масла от элеономазанья. Вероятно, автор изобразил помазанье Предтечи священным елеем.

Таким образом, по замыслу Леонардо, в этой половине лида изображен Иоанн Креститель. Следовательно, мужской профиль в правой половине лица принадлежит Иисусу Христу. Сделанные открытия позволяют предположить, что историю "Джоконды" Леонардо взял из Святого Писания.

Далее рассмотрим изображения персонажей в произведении. Левая рука и кисть Моны Лизы опирается на подлокотник кресла и не делает никаких жестов. Ладонь руки плотно облегает подлокотник. Эта рука (в отличие от правой руки) неподвижна. "Если фигуры не делают жестов, которые членами тела выражают представление человеческой души, то фигуры эти дважды мертвы, — учил Леонардо, — мертвы преимущественно потому, что живопись сама по себе не живет; она выразительница живых предметов без жизни, а если к ним не присоединяется жизненность жеста, то они оказываются мертвыми во второй раз". Учение Леонардо о жестах, присущих мертвой фигуре, совпадает с выводом медиков.

Следовательно, это является подтверждением того, что в образе Богоматери Леонардо совместил образ жизнерадостного

Иоанна Крестителя и образ Иисуса Христа, изображенного мертвым.

Леонардо да Винчи намеревался извлечь из Святого Писания историю переживаний Богоматери, когда истязаемого неимоверными муками Иисуса распяли. В трауре она сидит в кресле, по-христиански смиренно сложив руки, скорбит, как мать по Сыну. Материнским чутьем и сердцем она чувствует муки Сына, ее сердце болит за него. Ее горе безмерно. Голова слегка опущена. Распухшие веки и влага в глазах — следы горьких слез, а отечность под глазами — свидетельство пережитого за ночь. Беспомощная, сетуя на несправедливость происходящего, она не спала и долго плакала. В прелестном лице видны следы страдания, выражено умиление и смирение. Ее взор с надеждой обращен к зрителю, ищет внимательный, понимающий взгляд. В улыбке читается сожаление и разочарование людским бессилием помочь её беде. Ей не остается ничего другого, как молить о снисхождении и с надеждой уповать на милость Всевышнего.

В мыслях она просит Господа Бога о помощи. Виртуозно владея светом и тенями, Леонардо показал в ее лице смятение души и выразил надежду. За сомнением и надеждой должно последовать горе либо радость. Автор уловил кульминационный момент события, когда, по его фантастическому замыслу, раздалась благая весть и произошло Чудо — Христос Воскрес. Улыбающийся Предтеча (предсказатель, знавший исход события) — символ благой вести.

"Фигура недостойна похвалы, если она, насколько это только возможно, не выражает жестами страстей своей души", — писал Леонардо. Поверженный и распятый Иисус благодаря божественному вмешательству и милостью Божьей освобожден и Воскрес! Указательный и средний палец на его руке судорожно дрогнули.

"То движение, которое задумано как свойственное душевному состоянию фигуры, должно быть сделано очень решительным и должно обнаруживать в ней большую страсть и пылкость", — учил художник. Женственная и нежная правая рука принадлежит Богоматери. Она страстно желает почувствовать руку Сына, чтобы убедиться в свершившемся Чуде. Движение ее руки пылко и страстно. На мгновение жестом своей руки она коснулась руки Сына.

Страстно сжимая руку Сына, мать уловила в ней тонкие ощущения. В ее лице появилось выражение надежды. Кончиками пальцев она почувствовала в руке Сына признаки возвращения к жизни. Она ощутила: Христос Воскрес!

После пережитого горя, еще испытывая смятение души,

Богоматерь начинает радоваться и совсем робко улыбаться. Ее сердце забилося так сильно, что выдавалось биением пульса на шее. На ее губах появляется полуулыбка, точнее улыбка смятения. Врожденная прелесть и нежность в обаятельном женском лице видны всегда, но особенно трогают душу в момент радости и при освещении... выбранном художником. Именно такой сюжет задумал и воплотил великий Мастер в гениальном творении.

### *Кончина отца и судьба матери*

Закончив портрет Моны Лизы, Леонардо сразу же покидает Флоренцию. Картину он забирает с собой, так как она имеет большую ценность только для него. 16 лет — до конца своей жизни — он не расстается с портретом, постоянно храня его у себя и никому не показывая. И еще один любопытный факт. Позднее, после отъезда из Флоренции, Леонардо пишет фон картины. Это горный пейзаж. Горы, которые как нельзя более кстати подходят именно Катерине, а не кому-нибудь еще. Это горы, в которых она жила и где появился на свет Леонардо.

Во Флоренции Леонардо возобновил свои анатомические занятия, которые приостановил в последние годы своего пребывания в Милане. Эти занятия вступили в свою новую фазу. От первых попыток конкретного исследования Леонардо перешел к углубленному изучению внутренних органов — сердца и легкого, скелета и мускулов, всегда уделяя особое внимание их функции, стремясь раскрыть основные физиологические законы движения. Местом его работы был госпиталь Санта-Мария Нова. В одной из записей Леонардо упоминает о своих наблюдениях над столетним стариком в "анатомичке" госпиталя, который, "сидя на постели... без какого-либо движения и иного какого знака недомогания отошел из этой жизни". "И сделал я его анатомию, — продолжает Леонардо, — дабы увидеть причину столь тихой смерти...".

В 1504 г. скончался отец Леонардо. В "Атлантическом кодексе" содержится об этом короткая запись: "В среду в 7 часов умер сер Пьеро да Винчи июля 9 дня 1504 г.". И несколько более подробная — в другой рукописи: "Июля 9 дня 1504 года, в среду в 7 часов умер сер Пьеро да Винчи, нотариус Палаццо дель Подеста, мой отец, в 7 часов, в возрасте 80 лет, — оставил 10 сыновей и 2 дочерей". Только повторение "в 7 часов" свидетельствует о какой-то скрытой подавленной эмоции писавшего. Палаццо дель Подеста — дворец городского управления. Указание, что отец Леонардо умер 80 лет, не

подтверждается другими данными. Предполагают, что он родился в 1426 г. Ни от первого брака в 1452 г. с Альбиерой Амадори, ни от второго брака в 1465 г. с Франческой Ланфредини он детей не имел. Около 1475 г. Пьеро вступил в брак с Маргаритой ди Якопо ди Гульельмо, от которой имел 6 детей. В 1485 г. Пьеро женился в четвертый раз на Лукреции Кортиджиани, от которой имел еще 5 сыновей и дочь.

Леонардо всегда волновала жизнь близких, живших в Винчи. Долгое время исследователи имели смутное представление© том, как сложилась судьба его матери Катерины. Но впоследствии были найдены бумаги, датированные 1480 г., где Леонардо начал писать, как будто намеревался отослать письмо: "Скажи мне, скажи, что случилось... и что хочет делать Катерина... Скажи мне, как дела..."

На том же листке бумаги, но немного раньше записаны упражнения из "Метаморфоз" Овидия, тот пассаж, который запечатлел гнев Елены на вред, который время наносит красоте. Можно представить, что мысли об этом пассаже возбудили тревогу Леонардо за свою мать. Известно, что около 1504 г. Катерина и ее муж исчезли из упоминаний в записях художника. Однако некоторые автобиографические заметки Леонардо указывают на присутствие некоей Катерины в его доме в Милане с 16 июля 1493 г. по 1495 г... когда Леонардо регистрирует похороны женщины с таким именем. В действительности мы не уверены в том, кто это был, была ли это его мать, которая уехала со своим сыном после исчезновения мужа, или это была просто служанка, о похоронах которой он позаботился...

Конструкторские замыслы в области авиации не оставляли Леонардо и по возвращении во Флоренцию. К 1505 г. относится его кодекс о полете птиц, содержащий указание, что Леонардо замышлял совершить первый свой полет с Монте-Чечери (горы Лебеда) около Фьезоле. На внутренней обложке рукописи Леонардо написал: "Большая птица начнет первый полет со спины своего исполинского лебеда, наполняя вселенную изумлением, наполняя молвой о себе все писания, — вечной славой гнезду, где она родилась".

На последней странице рукописи — другой, более лаконичный вариант: "С горы, от большой птицы получившей имя, начнет полет знаменитая птица, которая наполнит мир великой о себе молвой". (Многие исследователи видят в одном из этих высказываний пророчество полетов "Шаттла" и "Бурана".)

Однако с 1503 по 1505 г. Леонардо, не оставляя заветной мысли о полете, вносил в свои записные книжки лишь эскизы и чертежи, относящиеся к серьезным, но все же частным вопросам

конструкций и теории полета. Особенно интересовался он в это время вопросом о парении в воздухе без взмахов крыльями и об использовании в данном случае силы ветра.

В те же годы были начаты записи, посвященные преимущественно полету птиц.

Леонардо реализовал на практике спроектированные им конструкции летательных аппаратов. Неизвестно также, в какой мере те или иные практические неудачи повлияли на него. Но, несомненно, Леонардо все глубже осознавал трудность и сложность поставленной задачи, понимая необходимость новых наблюдений и опытов, поисков иных путей.

# МИЛАН И РИМ: ОТ ГРЕЧЕСКИХ БОГОВ К АНАТОМИИ ЧЕЛОВЕКА

## *"Леонардоподобные" статуи*

Второй миланский период жизни Леонардо охватывает время с лета 1506 до осени 1513 гг. В 1506 г. Милан находился в руках французов, и Леонардо прибыл туда по приглашению французского наместника Шарля д'Амбуаза. В бытность свою в Милане Леонардо несколько раз посещал Флоренцию, особенно по делам раздела наследства, оставшегося после смерти его отца.

В конце 1507-го и начале 1508 г. Леонардо провел шесть месяцев во Флоренции, прибыв туда по личному и не очень приятному делу. В 1504 г. Пьеро да Винчи умер, не оставив завещания. Младшие сыновья объединились, чтобы лишить Леонардо причитающейся ему доли наследства. А в 1507 г. умер дядя Леонардо — Франческо. Он оставил завещание, в котором упоминал и своего блистательного племянника. Братья пытались подделать завещание. Леонардо подал на них в суд. Отношения между да Винчи и его родственниками складывались подобно отношениям в волчьей стае.

Находясь во Флоренции, занятый судебным поединком (кстати, процесс он выиграл), Леонардо делил жилище с талантливым эксцентричным скульптором по имени Джан Франческо Рустичи. В его доме Леонардо чувствовал себя превосходно и немало времени уделял тому, чтобы привести свои бумаги в порядок. Одновременно он наслаждался обществом Рустичи и, согласно Вазари, немало помогал ему в изготовлении знаменитой группы бронзовых статуй: "Святой Иоанн Креститель, фарисей и левит". Когда Джан Франческо работал над глиняной моделью группы, то требовал, чтобы к нему никто не подходил близко, кроме Леонардо. В результате этого многие детали статуй в высшей степени "леонардоподобны" (Вазари), так что некоторые искусствоведы считают, что их вылепил сам Леонардо.

О существовании скульптурных работ Леонардо, кроме "Коня", нам ничего не известно. В музее Будапешта находится маленькая конная статуэтка. Некоторые исследователи приписывают ее Леонардо. Лошадь действительно выполнена в его манере и похожа на некоторые эскизы к "Битве при Ангиари". В Виндзоре хранится рисунок лошадей, рядом с которым рукой Леонардо написано: "Сделать из воска маленькую, длиной около

десяти сантиметров". Так что будапештская бронзовая статуэтка высотой около двадцати сантиметров, скорее всего, работа ученика да Винчи.

Вопрос об учениках Леонардо крайне запутанный. Хотя в нем не было склонности к преподаванию, "Трактат о живописи" представляет собой внушительных размеров учебник. Но среди своих непосредственных последователей да Винчи не мог найти тех, кто хотя бы приблизительно был способен воспринять все, чему он мог научить.

Только Франческо Мельци достоин упоминания за те отношения, которые возникли между ним и Леонардо. Мягкий и интеллигентный, он воспринимал все, чему учил его да Винчи. Из всех личных привязанностей Леонардо, кажется, только к одному Мельци испытывал настоящую любовь. Почувствовав приближение смерти, он написал завещание, в котором наконец примирился со своими сводными братьями: им он оставил все свои деньги. А Мельци он завещал все свои бумаги и рисунки.

Основным местопребыванием Леонардо в то время был Милан.

Вот как об этом рассказывает знаток творчества Леонардо да Винчи Б.П. Михайлов, в свое время специально посвятивший книгу Леонардо-архитектору:

— Возвратившись в Милан, Леонардо снова принялся за гидротехнику. В течение 1509 г. им была осуществлена постройка нового шлюза в системе больших каналов, имевшая целью защитить Милан от весенних паводков. Если бы позднейшие итальянские зодчие учли опыт Леонардо и поддержали его начин, Италия не страдала бы теперь от разрушительных наводнений. В том же 1509 г. в Венеции вышла в свет книга Луки Пачиоли "О божественной пропорции" с рисунками Леонардо.

"В эту зиму 1510 г. думаю справиться вполне с анатомией", — записывает художник в одной из своих тетрадей. И действительно, со всей своей энергией он принимается за изучение органов человеческого тела, советуясь с известным профессором анатомии в университете Павии — Марко Антонио делла Торре. От этого времени сохранилось множество поразительных по точности анатомических рисунков.

### *Загадка "Вакха"*

К этому же времени относят создание им картины "Св. Анна с Марией и младенцем" по картону, выполненному в свое время во

Флоренции, а также, как считают в настоящее время, и картины "Вакх", изображающей античного бога вина и веселья Вакха — Диониса. Он сидит; в левой руке его тирс (деревянный жезл с сосновой шишкой) и виноградная лоза; правой он указывает в сторону. Считают, что первоначально картина изображала Иоанна Крестителя, а языческие атрибуты Вакха были написаны позже. Однако дошедшее до нас двустороннее флорентийца Антонио Гримальди указывает на то, что Леонардо собственноручно написал "Вакха".

В настоящее время может быть выдвинуто совершенно иное объяснение этой загадки. Необходимо отметить, что лицо Вакха очень сходно с лицом бронзовой статуи "Давид", выполненной Верроккьо. Если справедливо указание, что моделью для этой статуи послужил юный Леонардо да Винчи, то следует признать, что он же, в более зрелом возрасте, изобразил себя в виде Вакха.

Если придерживаться данной версии, то будет понятна и неясность датировки этой картины, не связанная, по-видимому, ни с каким внешним заказом. Вполне естественно, что Леонардо, выступавший в виде Михаила Архангела на картине Боттичини и в виде Давида, позже написал себя и в виде Вакха.

Возможно, что на Ото натолкнул Леонардо известный рассказ Витрувия об античном архитекторе Дейнократе, явившемся примерно в виде Вакха к Александру Македонскому.

В трактате Аверлино мы находим описание того, как еще во времена Франческо Сфорца юный принц Галеаццо Мария Сфорца появился перед публикой в один прекрасный день в облике бога Аполлона, в котурнах, мантии и с лирой в руках. Этот эпизод, где присутствовал Леонардо, свидетельствует о том, что такие переодевания были в обычае при дворе Сфорца.

Изменяется и датировка картины Леонардо. Вакху можно дать на вид лет 35, следовательно, картина должна быть отнесена примерно к 1487 г. — к периоду светских успехов Леонардо при миланском дворе, а не к 1510 г.

Позже Леонардо работает над эскизами конной статуи маршала Тривульцио. Это последнее обращение Леонардо к скульптуре — блестящая, поразительно мощная разработка, что видно по сохранившимся наброскам, — относится примерно к 1511 г., когда мастер приближается к шестидесятилетнему возрасту. Да Винчи решил заново использовать возможности коня, вставшего на дыбы. Он сделал серию новых набросков. Теперь он представлял лошадь и всадника как динамически единую композицию. Все линии эскизов Тривульцио, в основном сделанные чернилами или черным мелком, показывают, что акцент перенесен на вес и объем. Но монумент не продлился

дальше рисунков. Это была вина не одного Леонардо. В 1512 г. французов выгнали из Милана. Таким образом, Леонардо остался без покровительства и средств к существованию. Его слава, одно время громкая, теперь померкла, к тому же за ним влачилась шлейф промахов, личных и общественных, которые более слабого человека могли бы довести до самоубийства. Оглядевшись, Леонардо увидел рядом только преданного Франческо Мельци...

Во главе города был поставлен Максимилиан, юный сын Лодовико Сфорца. Итальянцы, состоявшие на службе Франции, попали в опалу. Леонардо укрывался от гонений на вилле своего друга Франческо в Ваприо.

Новые правители Милана не замечают гениального художника. Кроме того, да Винчи еще и болеет. В его бумагах найден адрес врача, записанный не его рукой. Уже в Риме Леонардо пишет автопортрет: хмурый старик, грустно взирающий на мир. Опущенные уголки губ и пышная борода выдают преждевременную старость. Его лицо кажется лицом древнего пророка. Это лицо человека, утратившего иллюзии.

В дополнение к письму, которое Леонардо адресовал герцогу Моро перед приездом своим в Милан и которое содержало описание главным образом военных изобретений, можно было бы вспомнить описание дворцового сада со щебечущими птицами и прозрачными ручейками. Предполагают, что оно относится к 1506 г. и является проектом сада для Шарля д'Амбуаза.

Продолжает рассказ о мастерс-Леонардо другой знаток его творчества — В.П. Зубов: "При помощи мельницы произведу я ветер в любое время, летом заставлю подняться воду, бьющую ключом и свежую... И другая вода будет протекать по саду, орошая померанцы и лимонные деревья". Леонардо придает особое значение приятной прозрачности воды: "В канавках надлежит часто удалять их травы, дабы вода была прозрачной, с камешками на дне, и оставлять только травы, пригодные для питания рыб. Рыбы должны быть из тех, что не мутят воды, т. е. не нужно пускать туда угрей, ни тунцов и ни щук также, ибо они пожирают других рыб".

Дальше в проекте говорится: "Сделано будет при помощи мельницы много водопроводов по дому и источников в разных местах и некий переход, где, кто пройдет, отовсюду снизу вода брызнет вверх".

И наконец, воображаемый сад оглашается приятнейшими звуками. "Сверху сделает тончайшую медную сеть, которая осенит сад и укроет под собою много разных видов птиц, — и вот у вас непрерывная музыка, вместе с благоуханием цветов на лимонных деревьях". Такой естественной музыки мало, к ней

присоединяется музыка искусственная: "При помощи мельницы произведу я непрерывные звуки на различных инструментах, которые будут все время звучать, пока длится движение такой мельницы".

### ***Канады Мартезаны***

Леонардо продолжает упорно интересоваться гидротехникой. Среди его записей встречается, например, такая, сопровождаемая рисунком: "Канал св. Христофора в Милане завершен мая 3 дня 1509 г.". Леонардо принадлежит проект канала, соединяющего озеро Лекко с Миланом через труднопроходимые скалы.

Он писал о необходимости устроить наряду с большими судоходными небольшие ирригационные каналы: "О канале Мартезаны. Если сделать канал Мартезаны, вода в Адде убудет, распределившись по многим землям на благо лугов. Вот средство: сделать много небольших каналов, ибо та вода, которая поглощается почвой, не приносит никому ни пользы, ни вреда, — ведь она ни у кого не отнимается. Между тем, когда такие небольшие каналы будут сделаны, вода, которая раньше пропадала в почве, вновь возвратится на службу и пользу людям..."

"Следовательно, — продолжал Леонардо, — мы скажем: если такие каналы будут сделаны в Мартезане, то посредством них та же самая вода, что поит почву лугов, будет дальше направлена на другие луга — та вода, которая раньше пропадала. А если вода будет [потом] исчезать в песках Адды и в тине, то и тогда крестьяне смогут сделать небольшие каналы, принимая во внимание, что одна и та же вода, впитываемая лугами, несколько раз годится для этой цели".

В Милане Леонардо продолжал заниматься анатомией. Особенно интенсивные занятия приходится на 1510–1512 гг. В этот период он обобщает факты, накопленные во Флоренции, все более обращая внимание на общие биологические проблемы, механизм функционирования органов. Предметом его пристального изучения становятся функции и строение сердца, дыхательных и пищеварительных органов.

С 1506 г. в Павию переселился из Падуи врач Маркантонио делла Торре (1481–1511). Вазари писал об этом ученом: "Он, насколько я слышал, был одним из первых, кто стал освещать положения медицины учением Галена и озарил истинным светом анатомию". Исследователи доказали, что Леонардо встретился в Павии с Маркантонио лишь незадолго до смерти этого ученого,

заразившегося и безвременно погибшего при лечении больных бубонной чумой.

Леонардо тешил себя надеждой подвести итог своим анатомическим занятиям и писал: "Этой зимой 1510 г. я надеюсь закончить всю анатомию". Однако в действительности он продолжал анатомические занятия и в последующие годы.

Вскоре, в 1513 г., умер папа Юлий II, и в Риме на его место был избран под именем Льва X сын Лоренцо Великолепного — Джованни Медичи.

Леонардо покинул Милан и в сопровождении своих учеников выехал в Рим, надеясь при дворе нового папы занять достойное положение и найти приложение своим силам. Во Флоренции, по пути в Рим, Леонардо с почетом встретил брат нового папы, Джульяно Медичи, оказывавший ему в дальнейшем всемерную поддержку.

23 декабря 1512 г. Максимилиан Сфорца, сын Лодовико Моро, с 20 000 швейцарцев взял Милан, изгнав французов. По выражению одного из современников, наступила пора "смут, мести и всеобщего разорения". Леонардо пишет: "Я уехал из Милана в Рим 24 сентября 1513 г. с Джованни Франческо де Мельци, Салаи, Лоренцо и Фанфоя".

### *Римские злопыхатели*

В Риме новый папа окружил себя художниками и поэтами. Для него работали Рафаэль и Микеланджело, но к Леонардо папа относился с недоверием.

Когда Леонардо получил от папы небольшой заказ, то, по словам Вазари, "принялся тотчас же растирать масла и травы для лака". Услышав об этом, папа сказал: "Увы, никто никогда ничего не сделает тот, кто начинает думать о конце работы, еще не начав ее".

Страница "Атлантического кодекса", заполненная геометрическими построениями, имеет пометку: "Кончено июля 7 дня, в 23 часа, в Бельведере, в комнате для занятий, устроенной для меня Великолепным".

Тем не менее в Риме Леонардо жилось нелегко. Анатомические занятия его послужили поводом для клеветнических доносов, адресованных папе и директору госпиталя, откуда Леонардо получал трупы. После чего директор отказал ему в выдаче трупов и запретил вскрытия.

Из черновика письма к Джулиано Медичи видно, что в этом отношении повредил ему злопыхатель и конкурент — некий

немецкий мастер-зеркальщик по имени Джованни (т. е. Иоганн), причинявший вообще много неприятностей великому художнику и ученому: "Этот самый мне помешал в моих анатомических занятиях, порицая их перед папой, а также в госпитале, и заполнил весь Бельведер зеркальными мастерскими и рабочими".

Особенное негодование вызывало у Леонардо то, что Иоганн переманил на свою сторону другого немецкого мастера, Георга, работавшего у него, и хотел выведать производственные секреты, касающиеся шлифовки зеркал.

Между тем рецепты в этой области Леонардо особенно старательно засекречивал. Помимо обычного зеркального письма он, следуя алхимическим традициям, пользовался в этом случае названиями планет вместо названий металлов (Венера — медь, Юпитер — олово, Сатурн — свинец, Меркурий — ртуть, Нептун — бронза). Притом эти названия и некоторые другие он писал не зеркально, а обычно; следовательно, в зеркале они читались наоборот. При передаче на русский язык: Аренев — Венера, Йирукрем — Меркурий, олкетс — стекло, аруб — бура, каджан — наждак. Мало того, Леонардо пользовался образными выражениями (бросать в лоно матери — переплавлять в матрице, Меркурий убежал — ртуть улетучилась) и неологизмами (*invulghanare* — провулканить, от мифического Вулкана, т. е. прогреть на огне; *s'innectunnare* — превратиться в бронзу, от *Nectunno*, т. е. *Nettuno*, Нептун).

Поэтому объяснима вся обида Леонардо на мастера Георга, для которого он "не жалел ничего, чем мог бы быть ему полезным". "Я предлагал ему, — писал Леонардо, — чтобы он ел со мною, так как помимо экономии средств он приобретал бы знание итальянского языка". Георг же "требовал, чтобы ему дали законченные деревянные модели, такие же, каковы должны были быть железные, и их он хотел увезти в свою страну". "Он устроил другую мастерскую, сделал клещи и инструменты; там он спал и там же работал на других".

"В конце концов я обнаружил. — писал Леонардо в том же письме, — что виною всему является зеркальный мастер Иоганн". Этот "юноша-немец, делающий зеркала, всякий день находился в мастерской, хотел видеть то, что делаюсь, и разносил это потом по земле, порицая то, чего он не понимал". Из письма Леонардо к Джулиано Медичи явствует, что Иоганн, во-первых, считал себя обиженным: "мое прибытие сюда лишило его общения и милости вашей светлости". Во-вторых, Иоганн хотел завладеть слесарным помещением, где работал Леонардо, которое "было ему подходящим для изготовления зеркал".

Иоганн купил у Георга, помощника Леонардо, все

оборудование, где он начал выделывать "со многими рабочими зеркала для продажи на ярмарках". Все эти старческие жалобы производят поистине грустное впечатление заброшенности и забытости великого художника.

И не менее грустно видеть, как в том же Бельведере, где находились и комната его рабочих занятий, и только что упоминавшиеся зеркальные мастерские, Леонардо развлекался причудливыми забавами. "Одной ящерице чрезвычайно странного вида, найденной садовником Бельведера, он нацепил крылья, сделанные из кожи, содранной им с других ящериц, наполненные ртутью и трепетавшие, когда ящерица двигалась; кроме того, он приделал ей глаза, рога и бороду, приручил ее и держал в коробке; все друзья, которым он ее показывал, от страха пускались наутек".

Этот рассказ Вазари невольно хочется сравнить с другим его рассказом о том, как юный Леонардо работал над щитом наподобие головы Медузы, который должен был внушать страх каждому.

### *Старец с седой головой*

С 1513 по 1515 г. стареющий Леонардо мог сделать немного. Он мало занимается инженерным делом и живописью и предавался почти исключительно научным исследованиям, продолжал занятия анатомией и работал над вопросами акустики.

Над постройкой собора Св. Петра трудился Браманте. Проект его уже был разработан, и участия Леонардо не требовалось. В 1514 г., после смерти Браманте, преемником его назначается Рафаэль.

Платон — могучий старец с большой седой бородой в знаменитой "Афинской школе", написанной Рафаэлем в станцах Ватикана, — это образ Леонардо того времени.

В эти годы Леонардо выполнил последнюю из крупных своих живописных работ, а именно "Иоанна Крестителя" (Лувр) — поясной портрет с красивым женственным лицом и улыбкой Джоконды. Картина отличается необычайно тонкой игрой светотени. Тогда же им была выполнена и знаменитая бесследно погибшая "Леда".

Картины создавались в то время, когда Леонардо да Винчи был до такой степени поглощен изучением строения женского организма, анатомией и проблемами, связанными с деторождением, что разделить его художественные и научные

интересы практически невозможно. В эти годы он зарисовал человеческий эмбрион в матке и создал последнюю из нескольких версий картины "Леда" на сюжет античного мифа о рождении Кастора и Поллукса от соединения смертной девушки Леды и Зевса, принявшего образ лебедя. Леонардо занимался сравнительной анатомией и интересовался аналогиями между всеми органическими формами..

Одиноким и непонятым, Леонардо дожил в Риме до нового перелома в своей жизни. В рукописях его имеется следующая пометка: "Отправился Великолепный Джулиано Медичи 9 января 1515 г. на заре из Рима. Я присутствовал в свите папы, нашел среди французов много знакомых и был представлен королю".

Франциск I, давно желавший привлечь Леонардо к своему двору, предложил Леонардо такие условия, при которых он мог спокойно трудиться над своими записками, предаваться науке и инженерному делу, а если пожелает, то заняться и живописью. Леонардо, которому было уже 63 года, измученный бесчисленными перипетиями сложной политической жизни Италии, от такого предложения отказаться был не в силах. Он сопровождал короля в Милан, где принял участие в придворных празднествах.

Между тем мысли о подражании полету птиц не оставляли Леонардо и в Риме. Но упорная работа над созданием летательных аппаратов, отличавшая первый миланский период его жизни, ушла в прошлое. Летящие фигурки животных, о которых рассказывает Вазари, производят впечатление гротеска в сопоставлении с теми рисунками огромных крыльев "искусственной птицы", которые находятся в "Атлантическом кодексе". "Изготовив особенную восковую массу, — пишет Вазари, — Леонардо делал из нее во время прогулок тончайших, наполняемых дуновением животных, которых заставлял, надувая, подниматься в небо; когда же воздух выходил из них, они падали на землю".

И все же, при всех невзгодах и разочарованиях, Леонардо оставался великим ученым. В 1514–1516 гг. он разрабатывает проект осушения Понтинских болот, которое было затем предпринято инженером-мелиоратором Джованни Скотти да Комо, по всей вероятности, лично знакомым с Леонардо.

К концу римского периода относится лаконичная запись, подводящая горестный итог: *li Medici creogono e destrussono* — "Медичи меня создали и разрушили".

В последние годы жизни был создан, видимо, и туринский автопортрет Леонардо, к которому, вероятно, относится и описание художника Джованни Ломаццо, жившего позже Мастера:

"Голова его была покрыта длинными волосами, брови были такие густые и борода такая длинная, что он казался подлинным олицетворением благородной учености, каковой уже раньше были друид Гермес и древний Прометей".

В начале января 1516 г., в сопровождении все того же Франческо Мельци Мастер отправился в далекий путь — во Францию.

# ФРАНЦИЯ, ЗАМОК КЛУ: "ПЕРВЫЙ ЖИВОПИСЕЦ" КОРОЛЯ

## *"Святая Анна"*

Франциск I оказывал Леонардо всяческие почести и присвоил ему титул "первого живописца, архитектора и инженера короля". Он предоставил художнику свое жилище, назначил ему княжеский пансион в 700 золотых экю в год и платил за картины, не требуя взамен ничего, кроме удовольствия общаться с художником. Такое удовольствие король будет получать почти ежедневно. Окруженный заботами короля и его сестры Маргариты Наваррской, Леонардо мог свободно предаваться мечтам, думать, работать. Здесь он счастливо провел три последних года своей жизни, занимаясь живописью и реализуя свои самые разные проекты.

Бенвенуто Челлини, который приехал во Францию значительно позже этих лет, передает легенду, бытовавшую при дворе, что король своими постоянными беседами просто не давал Леонардо работать. И тот же Бенвенуто сохранил отзыв короля о Леонардо. "Не думаю, — говорил, по словам Челлини, Франциск, — что на свете был когда-нибудь человек, знавший столько, сколько Леонардо. И не только в области скульптуры, живописи и архитектуры. Он был еще величайшим философом".

Когда Леонардо посетил однажды кардинал Луиджи д'Арагона и попросил показать какие-нибудь работы, тот показал три картины: одна была "Святая Анна", другая — портрет флорентийской дамы, возлюбленной Джулиано Медичи, который Джулиано, собираясь жениться, подарил Леонардо; третьей был "Иоанн Креститель". Все три картины он привез с собой из Италии.

"Святая Анна" — это "Мадонна и младенец со святой Анной", хранящаяся сегодня в Лувре. На фоне цепи гор, возникающих из туманных испарений, как бы постепенно придавая форму хаосу первоначального творения, вырисовывается пирамидальная группа святой Анны, Девы Марии и младенца Христа, который тянет к себе агнёнка, символ будущей жертвенной миссии. Едва уловимая улыбка, играющая на лицах персонажей, выражает общую настроенность героев композиции. В ней есть прекрасные куски живописи (горы, группа с младенцем Христом, дерево справа), однако они слабо связаны между собой и далеки от

эмоционального, волнующего собеседования, предстающего в лондонском картоне. Характерную леонардовскую трактовку движения, сплетающего отдельные элементы в групповое построение — замысел, безусловно, новаторский, оказавший влияние на последующих художников, — мы находим в жесте Мадонны, призывающей к себе младенца, в то время как тот тянется в сторону, стремясь играть с ягнёнком.

Это незавершённое произведение выполнено Леонардо в сотрудничестве с его учениками в период пребывания во Флоренции в 1508 г. Оно было заказано для алтаря церкви Сантиссима Аннунциат. Вместе с манускриптами и другими работами мастера картина перешла после его смерти к Франческо Мельци. В 1629–1630 гг., во время войны с Мантуей, она была найдена французами в городе Казале-Монферрато (регион Пьемонт). В 1810 г. картина экспонировалась в Париже. Известны многочисленные реплики, написанные как художниками круга Леонардо, так и мастерами, далёкими от его школы (например, нидерландскими). Используемая Леонардо композиция нашла отражение в творчестве живописцев, близких ему по времени: "Мадонна" Рафаэля и "Святое семейство" (или "Тондо Дони") Микеланджело, которые придерживаются схемы построения, лежащей в основе картины "Мадонна и младенец со св. Анной". Это показывает, с каким интересом относились современники к произведениям, созданным Леонардо.

...В своей "Записи о путешествии" кардинал прибавляет, рассказывая обо всем этом: "Так как у него парализована правая рука, едва ли от него можно ожидать какой-нибудь хорошей вещи". Зато Леонардо работал над составлением трактатов. Один из них, по анатомии, поверг в изумление кардинала д'Арагону и его свиту. Все были особенно потрясены рисунками. И тут же в "Записи" сообщается, что имеются еще два трактата — "О природе воды" и "О различных машинах". И это были, конечно, не единственные написанные им трактаты.

Леонардо жил в Кло-Люсе, или Клу, расположенном на южной окраине маленького городка Амбуаз на берегах Луары, неподалеку от королевского замка.

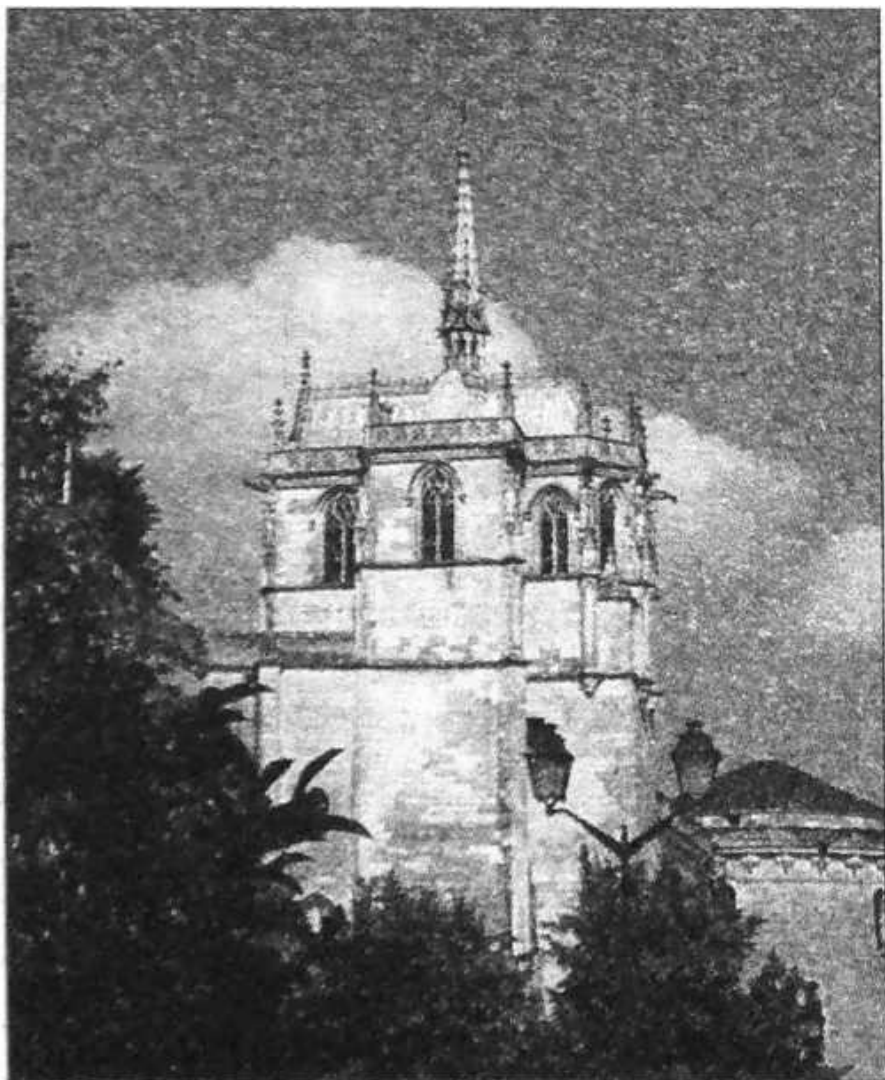
### **Замок Амбуаз**

Величественный замок Амбуаз возвышается над рекой Луарой и остальным городком. Мощные стены, сторожевые башни, массивные ворота — так выглядит крепость сегодня. Экскурсоводы знают историю замка не хуже, чем свою

собственную биографию. На туристов обрушивается лавина информации: даты исторических событий, имена французских королей, титулы придворных аристократов вперемешку с фактами и легендами.

В Средние века замок принадлежал могущественной семье Амбуаз. В том виде, который мы знаем сейчас, он начал строиться в 1492 г. по приказу короля Карла VIII. Так замок Амбуаз стал одной из резиденций французских королей.

Во время Французской революции замок сильно пострадал, однако его удалось сохранить для потомков. Сегодня здесь открыт музей. Летом в замке проходят концерты и костюмированные представления.



Мебель в замке выполнена из ценных пород дерева и искусно украшена резьбой. Кровати с балдахинами, стулья, столы, сундуки, комоды, буфеты восхищают посетителей. Над внутренним убранством замка трудились талантливые мастера. Интересно рассматривать витражи, ковры, гобелены, картины. Средневековые и эпоха Возрождения гармонично здесь соседствуют друг с другом.

Амбуазский заговор — печальные страницы в истории замка. Трагические события происходили в 1560 г. В те времена на французском престоле оказался юный король Франциск II. Он короновался в возрасте 16 лет после трагической гибели отца на рыцарском турнире. Править Францией самостоятельно новоиспечённый король не мог, да и не хотел. Государственные дела Франциск II перепоручил представителям влиятельного семейства Гизов. Гизы были ревностными католиками, особенно сильно их влияние проявилось в области религиозной политики. Гизы убедили Франциска II подписать эдикт, который ужесточал гонения на гугенотов. Согласно этому эдикту, участников тайных собраний гугенотов ждала смертная казнь. Дома, где проходили собрания, подлежали сносу.

Стоит ли говорить, что гугеноты были недовольны таким положением. Оппозиционеры составили заговор, который впоследствии получил название Амбуазский. Король Франциск II вместе с придворными был блокирован в замке Блуа, а его ближайшие сподвижники арестованы. Заговорщики планировали убедить короля отказаться от религиозных гонений и удалить от себя Гизов. Заговор был раскрыт, его участники укрылись в замке Амбуаз. Зачинщики были приговорены к смертной казни через повешение или обезглавливание. Приговор был приведён в исполнение в стенах замка Амбуаз, затем тела казнённых сбросили в мешках в реку Луару. Благодаря вмешательству матери короля Екатерины Медичи предводители заговора Антуан Наваррский и принц Конде хоть и были арестованы, но избежали казни.

Путешествие за пределами замка по узеньким мощёным улочкам городка Амбуаз непременно принесет много впечатлений. Всего в нескольких кварталах от замка можно найти небольшое уютное кафе. Приятно сидеть на солнечной террасе, пить кофе и наблюдать за несуетной жизнью, представляя, что по этим камням ходил Леонардо.

Замок Клу (Кло де Люсе, Кло-Люсе) расположен всего в километре от Амбуаза. Добраться сюда можно по узенькой мощеной улочке, петляющей меж построек.

Что сегодня представляет собой это место, влекущее к себе ежегодно сотни тысяч туристов? Осмотр для них начинается с подъема в сторожевую башню — последний элемент средневековой архитектуры, напоминающий о временах, когда Кло-Люсе был укрепленным замком.

Фасад Кло-Люсе из розового кирпича и туфа сохранил дух XV в. — эпохи его сооружения. Изящная готическая часовня из туфа, украшенная скульптурным декором, датируется концом XV в. На башне — статуя покровителя стрелков св. Себастьяна. Под ней — герб Франции, поддерживаемый двумя ангелами, сверху — шлем с королевской короной. Ниже — гербы Савойи и Ангулема. Справа, в нишах над фонарем, портреты Карла VIII и Анны Бретонской.

В знак благодарности Леонардо устроил 19 июня 1518 г. феерию для Франциска I и его двора. "Двор был покрыт тканями небесно-голубого цвета, затем были главные планеты, солнце с одной стороны и луна с другой [...]. Были зажжены 400 двухсвечных канделябров, от которых стало так светло, словно ночь отступила", — писал очевидец.

Из окна спальни Леонардо да Винчи любовался замком своего покровителя, короля Франциска I. Рисунок с этим прекрасным видом хранится в коллекции замка. В этой спальне Леонардо прожил последние соды своей жизни. Легенда о том, что Франциск I находился у смертного одра Леонардо да Винчи, вдохновила несколько знаменитых художников, в том числе Энгра (его картина слева от кровати).

Сохранился камин, украшенный гербами Франции и орденой цепью св. Михаила. Кропать эпохи Ренессанса с балдахинами, украшенными скульптурными изображениями химер, ангелочков и обитателей моря. Итальянские кабинеты с секретами XVI–XVII вв., один из которых инкрустирован слоновой костью, черным деревом и перламутром.

Шпалера мануфактуры Обюссон со сценами из жизни Эсфири. Деревянная скамья, декорированная скульптурным изображением саламандры. В витрине — портрет Маргариты Наваррской, сестры Франциска I, несколько бытовых предметов эпохи Ренессанса: кожаный ларчик для драгоценностей, диптих из эмали с распятием, латунный кувшин, керамический кувшин из Вестервальда и распятие I в., инкрустированное перламутром и слоновой костью.

В XVIII в. поместье Кло-Люсе принадлежало семейству

д'Амбуаз. Во время Великой французской революции Анри-Мишель д'Амбуаз уберег его от грабежа и разрушения. Эти салоны и сегодня сохранили изысканность и элегантность XVIII в. Комнаты, залитые светом, служили для Леонардо да Винчи мастерскими. Здесь он завершил картину "Святой Иоанн Креститель".

### *"Святой Иоанн Креститель" и машины Леонардо*

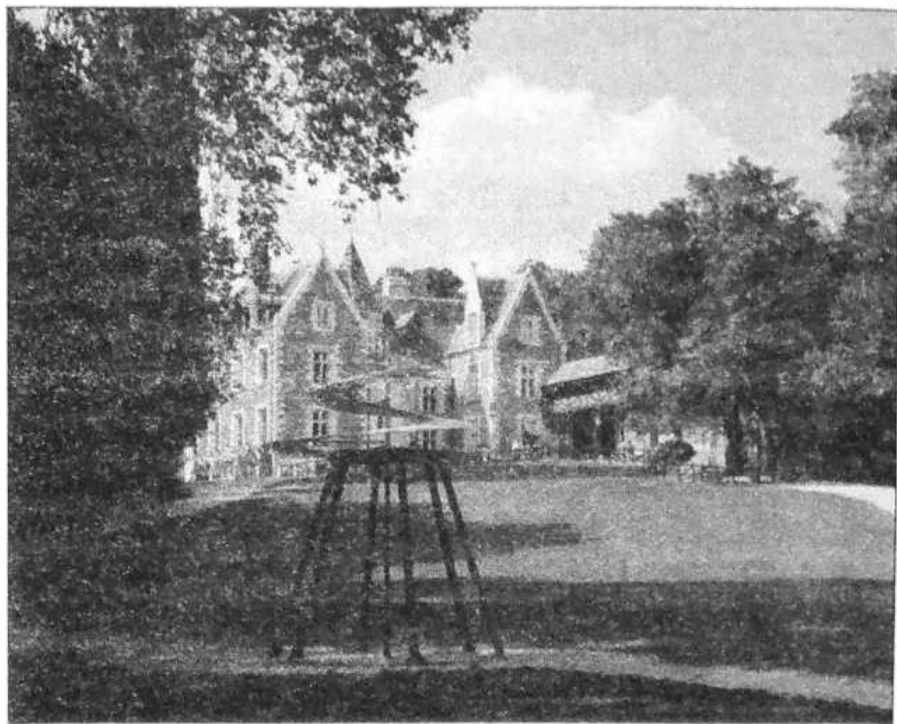
Картина "Святой Иоанн Креститель" была задумана художником в начале 1500-х гг., о чем говорит набросок ангела с поднятой рукой в позе Иоанна, приколотый к листу, датируемому примерно 1504 г. (в Лувр она поступила в 1661 г.). Леонардо начал работать над ней во время своего второго пребывания в Милане и продолжил работу в Риме. Видимо, полотно так и не было закончено, работа над ним продолжалась даже в Амбуазе. С темного пространства картины светлым силуэтом на нас смотрит фигура юноши с поднятой рукой и прижатым к телу крестом. Мягко мерцающие в темноте струящиеся локоны обрамляют это прекрасное лицо с загадочно зовущей улыбкой и неподвижным взглядом обведенных темными тенями глаз. В чертах лица явно читается схожесть с Моной Лизой. Фигура имеет цветущие, чувственно трепещущие формы, и только крест, как бы растворенный в пространстве картины, говорит нам, что перед нами Иоанн Креститель.

Картина "Святой Иоанн Креститель" является свидетельством того, что Леонардо да Винчи опередил своих современников не только на пути становления искусства Высокого Возрождения, но и в предчувствии его вскоре наступившего кризиса. По самой своей идее, по характеру образа и по монохромной живописи (обращает на себя внимание глухая светотень и темный, почти черный фон) картина находится в противоречии с духом предшествующего искусства Леонардо да Винчи. Ее особенности вряд ли можно рассматривать только как результат творческого упадка самого художника — в ней уже зарождаются качества, внутренне родственные кризисным явлениям, обнаружившимся в итальянском ренессансном искусстве во всей своей силе через полтора-два десятилетия.

...Улыбающаяся "Джоконда" прибыла в Кло-Люсе осенью 1516 г. Леонардо да Винчи в свои 61 года переехал верхом на муле черев Альпы. Из Рима Леонардо привез в кожаных мешках три любимых полотна. Как свидетельствует секретарь кардинала Арагонского, посетившего Кло-Люсе, там был "портрет

флорентийской дамы, написанный с натуры по заказу Джулиано Медичи". Созданная между 1505 и 1511 гг. картина — пример знаменитой техники "сфумато" (размытые контуры) Леонардо да Винчи. Два других полотна — это "Св. Анна и Мария с младенцем" и "Св. Иоанн Креститель". Эти картины Леонардо окончил в Кло Люсе.

Возле большого каменного камина мастер грелся зимними вечерами. На двух кольцах, вделанных в дубовую балку, подвешивали дичь, которую затем жарили на вертеле и запивали горячим вином из латунных кувшинов. Ларец для хлеба, скамьи и медные столовые блюда использовались во время угощений.



*Вид на замок Кло-Люсе со стороны парка Леонардо да Винчи*

Спустившись по лестнице на первый этаж, можно познакомиться с творчеством Леонардо-инженера. Здесь четыре зала отведены под изобретения Леонардо да Винчи. В экспозиции представлены сорок знаменитых машин и механизмов, которые на четыре века опередили свое время.

Макеты изготовлены фирмой IBM по оригинальным чертежам Леонардо и выполнены из материалов того времени. Первый танк, первый автомобиль, поворотный мост, колесный пароход, воздухоплавательный аппарат — предок самолета, вертолет, парашют... Это далеко не все экспонаты выставки.

В подвале можно увидеть потайной вход в подземелье. Предание гласит, что это подземелье сообщалось с замком Амбуаз и король Франциск I иногда пользовался им для встреч с Леонардо.

По выходе из демонстрационного зала можно посетить сад Ренессанс с террасой в итальянском стиле, украшенной розами возле бассейна, окруженного соснами, кипарисами и тисом. В крыле здания напротив киосков, в которых продаются книги о Леонардо да Винчи, сувениры и местные либо итальянские продукты. На втором этаже идет постоянный показ видеоспектакля "Жизнь Леонардо да Винчи в Амбуазе".

Далее прогулка продолжается в парке Леонардо да Винчи, где проложен пейзажный маршрут. Леонардо черпал вдохновение и новые идеи в природе. Прогулка по парку Кло-Люсе познакомит посетителя с творческим процессом Леонардо и с его главными изобретениями.

Спускаемся по аллее до большого платана, чтобы послушать Леонардо, говорящего (голосом диктора) под Древом знаний. В глубокой ложбине, справа от дороги ведущей в парк, познакомимся с флорой сада Леонардо.

Он использовал в своих произведениях новые материалы, например сталь, усовершенствовал шарикоподшипник, чтобы уменьшить трение, а главное — сумел применить свои технические знания ко многим областям — гражданской и военной; строительству, архитектуре... Посетители могут повторить инновационные эксперименты Леонардо, управляя машиной для метания снарядов, колесным пароходом, пушкой с веерной стрельбой, архимедовым винтом, колесом для белки, механическим черпаком...

Прогуливаясь по тополиной аллее, можно представить себе, вслед за Леонардо, идеальный город, ведь в Италии каждый князь старался обзавестись "своим городом". В парке Леонардо вы узнаете, как в пораженном чумой Милане Леонардо создал в 1485 г. тот самый проект функционального города, в котором все сооружения уподобляются живым организмам...

### ***Большой канал его Жизни***

К последним годам жизни Леонардо относится его проект соединения Луары и Соны. Большой канал должен был начинаться около Тура или около Блуа, проходить через Роморантен (с погрузочной пристанью в Вильфранш), пересекать за Буржем реку Аллье, направляясь дальше через Дулен до

Дигуена и на другом берегу Луары, миновав горы Шаролэ, соединиться с Соной около Макона. Такой канал обеспечил бы прямое сообщение через Сону между Туренью и Лионнэ, центром торговых сношений Франции и Италии, иными словами, приблизил бы Италию к центру Франции.

Район Роморантена Леонардо, видимо, изучал особенно внимательно. На одном из листов с проектом канала помечено: "В канун святого Антония я вернулся из Роморантена в Амбуаз, а король выехал из Роморантена двумя днями раньше".

Леонардо предполагал поднять уровень реки на такую высоту, чтобы при своем падении она приводила бы в действие много мельниц. Силами жителей нужно было отвести к Роморантену реку Вильфранш. Деревянные дома в разобранном виде требовалось перевезти туда же на барках. В результате отвода реки Вильфранш, писал Леонардо, местность станет "плодоносной, способной прокормить ее жителей", а канал окажется "выгодным для торговли".

И, как всегда, у него уже были готовы чертежи и планы. Но дальше планов дело не пошло. Зато, когда гидротехнические работы в этой местности были предприняты при Генрихе IV, строители многое взяли из проектов Леонардо.

Выполнял он и декоративные работы для королевского двора.

В мае 1518 г. по случаю семейных событий в королевской семье в Амбуге открылся ряд пышных торжеств и празднеств. Помимо парадных обедов и балов были устроены игры и состязания самых различных видов, каких, по словам французского хроникера того времени, не бывало еще "не только во Франции, но и во всем христианском мире". Был устроен даже бой кавалерии и пехоты, не обошедшийся без человеческих жертв. Все эти торжества и военные игры, по словам хрониста этих событий Босбефа, не могли быть организованы никем, кроме Леонардо да Винчи.

Леонардо не мог уже заниматься живописью, так как вскоре начались старческие болезни. Его современник Антонио де Беатис сообщает в своих заметках, что у Леонардо отнялась правая рука. Среди его рисунков этого периода сохранилось изображение старца, сидящего со скорбным видом, опираясь на посох, на берегу Луары. Автопортрет ли это его, или рисунок его ученика Мельци, как утверждают некоторые авторы, во всяком случае, это изображение свидетельствует о его состоянии.

23 апреля 1519 г. Леонардо составил свое духовное завещание. Тем не менее и после этой даты Леонардо продолжал трудиться. Страница с геометрическими определениями и расчетами в "Атлантическом кодексе" датирована: "Июня 24-го

Иоаннов день 1518, в Амбуазе, во дворце Сен-Клу". Нельзя не вспомнить записи Леонардо, характеризующие его неумную творческую энергию. "Скорее лишиться движения, чем устать", "скорее смерть, чем усталость", "все труды неспособны утомить меня...". Возможно, стараясь подыскать все новые обороты для выражения одной и той же мысли, Леонардо имел в виду найти наиболее выразительный слоган (используя современный язык) для карнавала и приписать эти слова Лоренцо Медичи или Лодовико Моро. Но, по существу, не их, а себя характеризовал Леонардо. Вот написанные им строки во всей их первозданной непосредственности:

Скорее лишиться движения, чем устать.  
Скорее исчезнет движение, чем польза.  
Скорее смерть, чем усталость.  
Я ненасытен в служении.  
Я не устаю, принося пользу.  
Все труды неспособны утомить меня.  
Руки, в которые, подобно снежным хлопьям,  
сыпятся дукаты и драгоценные камни, никогда не  
устанут служить, но это служение — только ради  
пользы, а не ради выгоды.  
Естественно, природа сделала меня таким.  
Препятствие не сгибает меня.  
Всякое препятствие разрушается упорством.  
Не оборачивается тот, кто устремлен к звезде...

Как знать, не со звезды ли сошел к нам этот удивительный человек?

### ***Наследие и наследство***

2 мая 1519 г. Леонардо да Винчи умер. Его друг Франческо Мельци писал братьям Леонардо во Флоренцию: "Пока не распадется мое тело, я буду постоянно чувствовать это горе, которое должны разделять все люди, потому что не во власти природы создать еще одного такого человека".

Сегодня ученые из итальянского Национального комитета по культурному наследию подали запрос на эксгумацию останков Леонардо да Винчи, сообщает "Таймс". Они собираются открыть могилу во французском замке Амбуаз, где, как считается, похоронен выдающийся художник эпохи Возрождения.

По словам руководителя проекта эксгумации Сильвано

Винченти, сначала ученым придется установить, действительно ли останки, захороненные в Амбуазе, имеют отношение к Леонардо. Для этого планируется использовать метод радиоуглеродного анализа. Кроме того, образцы ДНК из зубов и костей хотят сравнить с ДНК членов семьи да Винчи, похороненных в Болонье. Также экспертиза может помочь установить, от чего умер Леонардо: кости исследуют на следы сифилиса, туберкулеза и отравления свинцом.

Целью специалистов является восстановление внешнего облика Леонардо по черепу. Как пишет "Таймс", они намерены также проверить, была ли знаменитая "Джоконда" зашифрованным автопортретом Леонардо. Этой теории придерживается американка Лилиан Шварц, которая с помощью компьютера обнаружила черты сходства между обликом Моны Лизы и известным рисунком лица да Винчи.

Непосредственным вкладом в науку великого Леонардо оказалась лишь малая доля его наследства, которая случайно попала в руки знающих людей в ближайшие после его смерти годы. Врач Везалий знал анатомические записи Леонардо если не целиком, то некоторую их часть. Точно так же знаменитый математик Джироламо Кардано сумел воспользоваться некоторыми математическими идеями Леонардо.

Леонардо и сам в некоторой степени виноват в том, что его сочинения не сразу вошли в обиход научной мысли человечества. Когда ему нужно было что-нибудь сделать, он колебался, не умел сразу решиться, бросал едва начатое, не жалея уничтожал проделанную работу. Он был "великий медлитель" и в науке, и в искусстве. Ему все казалось, что сделанное им недостаточно, что нужно работать еще, а каждая новая стадия его исследования поднимала целую кучу новых вопросов, каждый из которых открывал опять неисследованные области. Основные принципы его научной методологии были для него всегда очень ясны, и он твердо их придерживался.

Леонардо отрицал всякого рода авторитеты. Он совершенно отбрасывал религиозные критерии, которые в то время еще господствовали в научной области. Он настаивал на том, что всякое научное положение должно быть проверено опытом, и это было основным его методологическим тезисом.

Опыт в его глазах был единственной решающей проверкой научной истины. Поэтому наука с полным правом чтит в Леонардо не только одного из величайших живописцев, но и одного из первых пионеров истинных научных методов философа-прагматика.

# РУССКИЙ ФИНАЛ?

## *Посланцы далекой Московии*

Некоторые примечательные события последних месяцев жизни Леонардо оказались снова связаны с русской темой. Сведений о них сохранилось ничтожно мало, и мы поневоле обращаемся к творчеству писателей, в частности, уже известного нам Дмитрия Мережковского, много путешествовавшего и собравшего в свое время уникальный документальный материал, частично вошедший в роман "Воскресшие боги. Леонардо да Винчи" (вторая часть трилогии "Христос и Антихрист").

...Весной 1517 г. в Амбуазе происходили торжества по случаю рождения сына Франциска I. В крестные отцы был приглашен папа римский. Он прислал своего племянника, Джулианова брата, Лоренцо Медичи, герцога Урбинского, обрученного с французской принцессой Мадлен, дочерью герцога Бурбонского.

Среди послов различных государств Европы на эти торжества ожидался и русский — Никита Карачаров из Рима, где находился в то время при дворе его святейшества.

Папа Лев X давно вступил в дипломатические отношения с великим князем Московии Василием Иоанновичем, рассчитывая на него как на могущественного союзника в Лиге европейских держав против османского султана Селима, который, усилившись после завоевания Египта, грозил нашествием Европе. Пана льстил себя и надеждой на воссоединение церквей, и, хотя великий князь ничем не оправдывал этой надежды, Лев X отправил в Москву двух пронырливых доминиканцев, братьев Шомбергов. Римский первосвященник клялся не нарушать обрядов и догматов восточной церкви, только бы Москва согласилась признать духовное главенство Рима, обещал утвердить независимого русского патриарха, венчать великого князя королевской короной и, в случае завоевания Константинополя, уступить ему этот город.

Находя выгодными заискивания папы, великий князь отправил к нему двух послов, Дмитрия Герасимова и Никиту Карачарова — того самого, который двадцать лет назад проездом через Милан вместе с Даниилом Мамыровым присутствовал на празднике Золотого века и беседовал с Леонардо о Московии.

Как знать будь Леонардо помоложе, не согласился бы он поехать в далекую Московию? Не поменялся бы тогда ход нашей истории или хотя бы истории науки и техники, или уж, на худой конец, искусства?

...Старшим писцом у Карачарова служил подьячий двора Илья Потапыч Копыла, лет шестидесяти. При нем было двое младших писцов: Евтихий Паисиевич Гагара и двоюродный племянник Ильи Потапыча, Федор Игнатьевич Рудометов по прозвищу Федька Жареный.

Всех троих сближала любовь к иконописному художеству: Федор и Евтихий сами были неплохие мастера, а Илья Потапыч — тонкий знаток и ценитель. Сын бедной вдовы, просвирни при церкви Благовещения в Угличе, Евтихий после смерти матери остался сиротой, принят был на воспитание пономарем той же церкви Вассианом Елеазоровым и в отроческих летах отдан в научение иконному ремеслу некоему старцу Прохору из Городца, человеку праведному, мастеру искусному.

От старца Прохора перешел Евтихий к инок Даниле Неверному, который расписывал церкви в Спасо-Андрониковом монастыре, ученику величайшего из древних мастеров, Андрея Рублева. Пройдя все ступени науки от услуг "ярыжного" простого работника, носившего воду, и терщика красок до "знаменщика" рисовальщика, Евтихий благодаря природному дару достиг такого мастерства, что приглашен был в Москву...

...Рудометов ввел товарища в дом боярина Федора Карпова, жившего у Николы на Болвановке. В хоромы этого боярина Федька Жареный писал на потолке столовой избы "звездочетное небесное движение, двенадцать месяцев и беги небесные", также "бытейские и преоспективные разные притчи" и "цветные и разметные травы", и "девчата", то есть ландшафты, наперекор завету старых мастеров, запрещавших иконописцам изображать какие-либо предметы и лица кроме священных...

...Уже в Москве, в доме Карпова, среди заморских диковин, отреченных книг и вольнодумных толков об учении жидовствующих, Федька пошатнулся в вере. А в чужой земле, среди чудес тогдашних итальянских городов, Венеции, Милана, Рима, Флоренции, окончательно сбился с толку, потерял голову и жил в непрестанном изумлении, "исступлении ума", как выражался Илья Потапыч. С одинаковым интересом посещал игорные вертепы, книгохранилища, древние соборы и притоны. Кидался на все с жадностью и любопытством ребенка. Учился латинскому языку и мечтал нарядиться во фряжское (иностранное) платье, даже сбрить усы и бороду, что почиталось на Руси смертным грехом...

...В разговорах Федька начал употреблять без нужды иностранные слова.

Хвастал познаниями, "высокоумничал", рассуждал об "алхимеи", "как делать золото", о "софистике", открывающей едва

постижное естеству человеческому"...

...В сыне углицкой просвири Евтихии Паисневиче Гагаре чужие земли возбуждали не меньшее любопытство, чем в Федьке Жареном...

...Смутно чуялось ему, что в суеверном поклонении Федьки иноземным хитростям, несмотря на все его озорничество, что-то скрывается истинное, чего ни насмешки, ни угрозы, ни даже суковатая палка дяди Копылы опровергнуть не могут...

...В Амбуаз, на свадьбу герцога Урбинского и крестины новорожденного дофина, отправился один из двух русских послов, находившихся в Риме, Никита Карачаров. Он должен был представить королю "поминки", дары великого князя Московского: шубу на горностаях, атласную, пончатую, с травным золотым узором; другую шубу на бобровых пупках, третью на куньих черевах; сорок сороков соболей, да лисиц черно-бурых и сиводушчатых; да сапоги шпоры золоченые; да птиц охотничьих. Среди других посольских писцов и подьячих Никита взял с собой во Францию Илью Потапыча Копылу, Федьку Жареного и Евтихия Гагару.

Однажды, в конце апреля 1517 г., ранним утром на большой дороге через заповедный лес Амбуаза лесник короля увидел всадников в весьма необычайных нарядах говоривших на таком странном языке, что остановился и долго провожал их глазами, недоумевая, турки ли это, послы ли Великого Могола, или, не приведи Господь, самого Пресвитера Иоанна, живущего на краю света, в стране полуденной, где обитают "этиопы", там, где небо сходится с землей...

Но это были вовсе не турки, не послы Великого Могола или Пресвитера Иоанна, а люди "зверского племени", выходцы страны, считавшейся не менее варварской, чем сказочный Гог и Магог, — русские люди из посольства Никиты Карачарова!

Тяжелый обоз с посольской челядью и королевскими "поминками" отправлен был вперед; Никита ехал в свите герцога Урбинского. Всадники, повстречавшиеся лесничему, сопровождали персидских соколов, челиг (молодых самцов ловчих птиц) и кречетов, посланных в подарок Франциску. Птиц везли с большими предосторожностями, на особом возке, в лубяных коробах, внутри обитых овчинами.

Рядом с возком ехал на серой в яблоках резвой кобыле Федька Жареный. Ростом он был так высок, что прохожие на улицах чужеземных городов оглядывались на него с удивлением; лицо у него было широкоскулое, плоское, очень смуглое; черные как смоль волосы, за что он и прозван был Жареным.

...Впереди, в некотором расстоянии от возка, ехали, тоже

верхом, Илья Копыла и Евтихий Гагара.

Всадники были на опушке Амбуазского леса. Оставив слева ограду замка Клу, въехали в городские ворота.

Русскому посольству отвели помещение в доме королевского нотариуса, мэтра Гильома Боро, недалеко от башни Орлож (то есть с часами) в единственном доме, оставшемся свободным в Огороде, переполненном приезжими. Евтихию с товарищами пришлось поселиться в маленькой комнате, похожей на чердак, под самой крышей. Здесь, в углублении слухового окна, устроил он крошечную мастерскую: прибил к стене полки, разместил на них гладкие дубовые и липовые дощечки для икон, муравленные горшочки с олифой, с прозрачным стерляжьим и севрюжьим клеем, глиняные черепки и раковины с твореным золотом, с яичными валами; поставил деревянный ящик, постланный войлоком, служивший ему постелью, повесил над ним икону Углицкой Божьей Матери, подарок инока Данилы Черного.

В углу было тесно, но тихо, светло и уютно. Из окна, между крышами и трубами, открывался вид на зеленую Луару, на дальние луга и синие верхушки леса. Порой снизу, из небольшого садика, в открытое окно подымался дух черемухи, напоминавший Евтихию родину.

Только недавно он увидел странные фигуры в аллеях сада, изображающие летящего на крыльях человека. Мастера, их изготовившего, уже несколько недель как не было в живых, но все здесь, в Клу, дышало его памятью.

Загадочный образ Крылатого Человека тем более поразил Евтихия, что в те дни он работал над иконой Предтечи Крылатого. С неясной тревогой он почувствовал противоположность вещественных крыльев механика Дедала и духовных крыльев "ангела во плоти" Иоанна Предтечи...

Мысли, одна крамольнее другой, роились в голове Евтихия...

### *Б доме "Лионардуса"*

...Франциск I из Сен-Жермена переехал в охотничий замок Фонтенбло, затем в Амбуаз. Сюда же в первых числах июня 1519 г., снова прибыл русский посол Никита Карачаров и остановился, так же как в первый приезд, в доме нотариуса мэтра Гильома Боро, на главной улице города, у Часовой башни.

Тотчас по приезде король осмотрел мастерскую Леонардо. В тот же день, вечером, принцесса Маргарита с послом курфюрста Бранденбургского и другими чужеземными вельможами, в том числе Никитой Карачаровым, отправились в замок дю Клу.

Проведав об этом, Федька Жареный посоветовал дяде, Илье Потапычу Копыле, и Евтихию Гагаре также отправиться в "Дюклов", уверяя, что они могут увидеть много любопытного в доме "сего достохвального мастера Лионардуса, мужа чудного рассуждения, благосердного, в науке книжного поучения довольного, в словесной премудрости ритора, естествославного и смышлением быстрогомного".

Илья Потапыч и Евтихий с толмачом Власием последовали за ним в замок дю Клу.

Когда посольские из России пришли, Маргарита и прочие гости, уже кончив осмотр, собирались уходить. Тем не менее Франческо Мельци, верный сподвижник Леонардо, принял новых гостей с тою же любезностью, с какою принимал всех чужеземцев, посещавших дом учителя, не справляясь о чинах и звании; повел их в мастерскую и стал показывать все, что в ней было.

С боязливым удивлением они разглядывали невиданные машины, астрономические сферы, глобусы, квадранты, стеклянные колбы, перегонные шлемы, огромный, сделанный из хрусталя человеческий глаз для познания законов света, музыкальные приборы для изучения законов звука, маленькое изображение водолазного колокола, острые, лодкообразные лыжи для хождения по морю, как посуху, анатомические рисунки и чертежи страшных военных снарядов. Федьку все это пленяло, казалось ему "астроложскую премудростью и высшей алхимеей". Но Илья Потапыч то и дело хмурился, отворачивался к набожно крестился. Евтихия особенно поразил старый, сломанный остов крыла, похожего на крыло исполинской ласточки. Когда кое-как, через толмача Власия, Мельци объяснил ему, что это часть летательной машины, над которой учитель работал всю жизнь, Евтихию вспомнился крылатый человек Дедал на флорентийской мраморной колокольнице, и странные мысли пробудились в нем с новой силой.

Осматривая картины, он остановился в недоумении перед Иоанном Предтечей. Сначала принял его за женщину и не поверил, когда Власий со слов Франческо сказал, что это Креститель. Но, вглядываясь пристальнее, увидел тростниковый крест "посох кресчатый", такой же точно, с каким и русские иконники писали Иоанна Предтечу, заметил также одежду из верблюжьего волоса. Но, несмотря на всю противоположность этого Бескрылого тому Крылатому, с которым свyksя Евтихий, чем больше смотрел, тем больше пленяла чуждая прелесть женоподобного отрока, полная тайны улыбка, с которой он указывал на крест Голгофы. В оцепенении, как очарованный, стоял он перед картиной, ни о чем не думая, только чувствуя, что

сердце бьется все чаще и чаще от неизъяснимого волнения.

Илья Потапыч не выдержал, яростно плюнул и выругался:

— Дьявольская нечисть! Невежество студодейное! Сей непотребный, аки блудница оголенный, ни брады, ни усов не имущий Предтеча?

И, взяв Евтихия за руку, почти насильно оттащил от картины и долго еще, выйдя из дома Леонардо, не мог успокоиться...

...Так как в этот второй приезд Карачарова наплыв чужеземцев в Амбуаз был меньше, хозяин отвел для русского посольства помещение в нижних покоях дома, более просторное и удобное. Но Евтихий, предпочитая уединение, поселился в той же комнате, где жил два года назад, под самой крышей дома, рядом с голубятней, и по-прежнему устроил свою крошечную мастерскую в углублении слухового окна.

Вернувшись домой из замка дю Клу и желая отогнать искушение, принялся за работу над новым, почти уже конченным, образом: Иоанн Предтеча Крылатый стоял в голубых небесах, на желтой песчаной, словно выжженной солнцем, горе, полукруглой, как бы на краю земного шара, окруженной темно-синим, почти черным, океаном. Он имел две головы: одну, живую, на плечах, другую, мертвую, в сосуде, который держал в руке своей, как бы в знак того, что человек, только умертвив в себе все человеческое, достигает окрыления сверхчеловеческого. Лик был странен и страшен, взор широко открытых глаз похож на взор орла, вперенный в солнце; верблюжья мохнатая риза напоминала перья птицы; борода и волосы развевались, как бы от сильного ветра в полете; обтянутые кожей кости тонких, исхудалых рук и ног, непомерно длинных, как у журавля, казались сверхъестественно легкими, точно полыми внутри, как кости пернатых. За плечами висели два исполинские крыла, распростерты в лазурном небе, над желтой землей и черным океаном, снаружи белые, как снег, внутри багряно-золотистые, как пламя, подобные крыльям огромного лебедя.

Евтихию предстояло кончить позолоту на внутренней стороне крыльев.

Взяв несколько тонких, как бумага, листов червонного золота, он смял их в ладони и растер пальцем в раковине со свежеею камедью. Налил сверху теплой воды, и, как пало золото на дно и вода устоялась, воду слил и острой хорьковой кисточкой начал писать перья в крыльях Предтечи золотыми черточками, тщательно, перышко к перышку, и в каждой бородачке пера, усик к усика. Закрепляя золото яичным белком, гладил его заячьей лапкою, вылащивал медвежьим зубом. Крылья становились все живее, все лучезарнее...

...На сердце Евтихия было тяжело и смутно. Кисть выпала из рук его. Почувствовал, что больше не в силах работать, вышел из дома и долго бродил сначала по улицам города, потом по берегу пустынной Луары.

Солнце зашло. Бледно-зеленое небо с вечернею звездой отражалось в зеркальной глади реки. А с другой стороны двигалась туча. Зарницы трепетали в ней, как судорожно бьющиеся исполинские огненные крылья...

...Тут из-за темного леса, как раскаленный уголь, показался край солнца, и что-то пронеслось по земле и по небу, подобное музыке. Белые голуби вспорхнули из-под кровельного выступа и зашелестели крыльями.

Луч проник сквозь окно в мастерскую Евтихия, упал на икону Иоанна Предтечи, и позлащенные крылья, внутри багряно-золотистые, как пламя, снаружи белые, как снег, широко распростертые в лазурном небе над желтой землей и черным океаном, вдруг заблестели, заискрились в пурпуре солнца, словно оживившись сверхъестественною жизнью...

### *Открытия еще впереди*

Когда умер верный ученик и сподвижник Леонардо Франческо Мельци, его сын Орацио приказал снести на чердак старые рукописи, "принадлежавшие некоему Леонардо, скончавшемуся пятьдесят лет назад". Это послужило началом рассеяния рукописного наследия. Часть его была просто разворована, другую Орацио сначала подарил одному студенту, потом взял у него назад, соблазнившись предложением скульптора Помпео Леони, служившего у Филиппа II Испанского и желавшего отвезти манускрипты Леонардо королю.

Считается, что история уцелевшего и найденного литературного наследия Леонардо подробно исследована. Огромное большинство его литературных произведений собрано в крупных хранилищах: в Париже, в Британском музее, в Миланской Амброзиане, во Флорентийской Лауренциане. Значительная часть их издана. На самом деле изучение их еще далеко не закончено. Рукописи за время странствований художника многократно расшивались и сшивались, так что порядок листов во многих из них совершенно перепутан, поэтому его нужно еще восстанавливать.

Тем не менее с каждым годом возможностей для изучения рукописей становится больше, и, быть может, недалек тот день, когда можно будет на основании критически проверенного,

приведенного в полный порядок материала подвести итог совершенно исключительной по широте охвата научной деятельности Леонардо, только по случайным, причинам оставшейся неизвестной человечеству и не ставшей началом полного переворота в европейской науке.

И почему не предположить, что какие-то фрагменты его безвестных творений или хотя бы их копии оказались и в далекой заснеженной стране на востоке благодаря хотя бы тем же безвестным русским дипломатам и художникам, перевернувшим свой внутренний мир и открывшим для себя задолго до остальной Руси тайны гения Леонардо?

## ЧТО ЖЕ ОСТАВИЛ НАМ ЛЕОНАРДО?

Живопись, рисунок: за свою жизнь Леонардо да Винчи создал всего около двенадцати законченных картин.

"Крещение Христа" (после 1470 г.; на картине Верроккьо Леонардо да Винчи создал фигуру ангела, расположенного в левом углу картины, и пейзаж; галерея Уффици. Флоренция).

"Благовещение" (около 1474 г., картина; галерея Уффици, Флоренция).



*Мадонна Литта. Художник Леонардо да Винчи*

"Мадонна с цветком" (картина, Мюнхенский музей).

"Мадонна Литта" (картина, Эрмитаж, Санкт-Петербург).

"Мадонна Бенуа" (около 1478 г., картина, Эрмитаж, Санкт-Петербург).

"Античный воин" (1475 г., рисунок, Британский музей).

"Поклонение волхвов" (1481–1482 гг., картина не закончена; подмалевок в Уффици).

"Святой Иероним" (1481–1482 гг., картина не закончена; с 1845 г. — в галерее Ватикана).

"Портрет музыканта" (картина не закончена; Амброзиана, Милан).

"Мадонна в скалах", или "Мадонна в гроте" (1483–1494 гг., картина; Лувр, Париж; второй вариант — около 1497–1511 гг., Национальная галерея, Лондон).

"Дама с горностаем" (1484 г.; портрет Цецилии Галлерани — возлюбленной Лодовико Сфорцо, Краков).

"Тайная вечеря" (1495–1497 гг., фреска; трапезная доминиканского монастыря Санта-Мария делле Грацие, Милан).

### ***Винчи-новости: мытарства "Тайной вечера"***

Судя по записям самого Леонардо, для образа Христа он нашел двоих натурщиков: Христос: граф Джованни, который служил при дворе кардинала де Мортаро... Алессандро Кариссимо из Пармы для рук Христа. В результате образ Христа стал обобщенным. Наиболее сложным оказалось создание образа Иуды: предшественники Леонардо зрительно отделяли фигуру Иуды, помещая ее на противоположный край стола от Христа и его одиннадцати учеников; Леонардо да Винчи расположил Иуду среди учеников, выделив его посредством жеста и символов, — Иуда сжимает в руке кошелек с деньгами и ставит на стол соль, считавшуюся символом угрожающего или неизбежного зла. Натурщика для написания лица Иуды искали дольше, чем для других персонажей картины. Чтобы нарисовать Иуду, Леонардо посещал миланские притоны, куда заглядывали преступники, и приор Санта-Мария делле Грацие пожаловался герцогу Сфорца на его "лень". По легенде Леонардо ответил, что он ищет лицо Иуды, но что если время поджидает, то он может воспользоваться лицом приора, которое очень подходит для этого. Первоначальный внешний вид фреска сохраняла недолго. Леонардо пришлось рисовать на каменной стене, поэтому он решил сперва покрыть ее специальным составом из смолы и мастики, чтобы защитить картину от сырости. В 1500 г. случилось

сильное наводнение, и монастырь, располагавшийся в низине, был частично затоплен. Уникальная фреска начала разрушаться почти сразу после ее создания: краски стали отслаиваться. Кроме того, со временем на извести и на старом кирпиче начали проступать кислоты и соли. Некоторые исследователи утверждают, что одной из причин разрушения фрески стало и экспериментальное применение масла в смеси с темперой.

Уже в 1556 г. на фреске было почти ничего не видно, кроме пятен. В XVII и XVIII вв. фреска неоднократно реставрировалась, но неудачно. Последняя реставрация проводилась Мауро Пелличиоли между 1946 и 1954 гг., после которой фреске вернули приблизительное сходство с оригиналом.

"Джоконда" (портрет Моны Лизы, около 1503 г... Лувр, Париж).

"Битва при Ангиари" (1503–1506 гг., фреска, зал Большого Совета в Пачаццо Веккьо; не закончена и не сохранилась, известна по копиям с картона и по эскизу, недавно обнаруженному в частном собрании в Японии).

"Автопортрет" (около 1510–1513 гг., сангина).

"Иоанн Креститель" (около 1513–1517 гг., Лувр, Париж).

"Потоп" (около 1514–1516 гг., цикл рисунков; итальянский карандаш, перо; Королевская библиотека, Виндзор).

### ***Винчи-новости: портрет племянника***

Найден портрет выдающегося скульптора итальянского Возрождения Пьерфранческо да Винчи, прозванного "Пьерино", племянника великого Леонардо. Пьерино умер в возрасте 23 лет в Пизе в 1553 г., успев оставить после себя ряд оригинальных работ в мраморе и бронзе. Портрет выставлен в музее Леонардо на его родине, в Тоскане. Изображение юного скульптора было обнаружено директором музея профессором Алессандро Веццоци. Портрет любимого племянника Леонардо да Винчи был определен по считавшейся давно пропавшей гравюре по металлу размером 20 на 20 см, впервые упоминается в хрониках 1581 г.

Пьерино изображен на площади Синьории во Флоренции вместе со знаменитыми современниками, среди них — Андреа дель Сарто и Бенвенуто Челлини. Все они держат в руках свои произведения, а под фигурой племянника Леонардо выгравирована надпись: "Пьер да Винчи". Предполагаемый автор этого уникального коллективного портрета — прославленный Бронзино, художник при дворе Медичи.

В 1472 г. Леонардо достиг посвящения в мастера и был принят в общество живописцев — факт удивительный, если учесть его возраст и то сопротивление, которое он должен был для этого преодолеть. Он покидает мастерскую Верроккьо, не разрывая с ней связей.

В 1480 г. он вступает в академию герцога Лоренцо Великолепного. Характер, пылкий и склонный к авантюрам, привел его в 1482 г. к этому миланскому герцогу, и мы знаем благодаря свидетельству Лодовико Сфорца, что он был гражданским инженером и конструктором машин. Но это представляет только одну грань того уникального таланта, каким был Леонардо, — гениальный, таинственный и страдающий, ибо кажется, что он родился на 15 веков позже или на пять веков раньше своего собственного времени. В творениях Леонардо вновь совершенно непостижимым образом возникают многие изобретения механиков греко-римской Александрии, к тому моменту забытые и утерянные и в то же самое время устремленные в наш век...

Имел ли он доступ к неизвестным, скрытым работам классического мира или обладал способностью читать тайные анналы? Или и то, и другое одновременно? Возможно, мы никогда этого не узнаем. Однако талант этого человека поражает, когда мы приближаемся к нему, к его работам и проектам, большинство из которых не были реализованы в XV–XVI вв. из-за непонимания и отсутствия технических возможностей.

Хотя в его время католическая церковь запрещала вскрытие трупов людей и даже животных как нечто связанное с колдовством, Леонардо придумал, как сделать это, и таким образом приобрел выдающиеся познания в анатомии и спроектировал все хирургические инструменты, а также составил учебные рисунки.

Используя золотое сечение, он спроецировал его на все, что создано природой. И удивительно видеть, как он объясняет строение кроны деревьев и формы животных. Во многом наука его времени была еще в пеленках, и чертежи Леонардо приближаются к пифагорейской эзотерике, которую мы должны оставить для будущего.

Наиболее долговечным и, быть может, наиболее значительным было его исследование центров тяжести плоских и объемных фигур, начатое еще раньше двумя другими великими мыслителями — Архимедом и Героном, о которых Леонардо мог знать по работам Альберта Саксонского и схоластов. Как Архимед

нашел центр тяжести треугольника, так и Леонардо находит центр тяжести тетраэдра (а отсюда и произвольной пирамиды). К этому открытию он добавляет также весьма изящную теорему: прямые, соединяющие вершины тетраэдра с центрами тяжести противоположных граней, пересекаются в одной точке, являющейся центром тяжести тетраэдра и делящей каждую из прямых на две части, из которых та, что прилегает к вершине, вдвое больше другой. Это первый результат, который наука нового времени добавила к исследованиям Архимеда о центрах тяжести.

Леонардо, безусловно, был знаком со многими трудами по механике, что следует из немногочисленных приводимых им цитат и из более многочисленных выписок и заметок без указания источников. Из этих источников Леонардо воспринимал современное ему учение о механике, усваивал его, правильно применял и развивал.

Он пошел дальше, расширив понятие момента силы по отношению к точке, открыв для двух частных случаев теорему о разложении моментов и с удивительным искусством применив ее для решения задач о сложении и разложении сил, решения, которое безуспешно искали в течение многих столетий и которое было полностью выяснено лишь столетием позже Стевином и Галилеем.

От Иордана Неморария, а может быть, и от Альберта Саксонского Леонардо узнал условия равновесия тела, опирающегося на наклонную плоскость. Но он превзошел этих авторов, открыв, по-видимому, в результате размышлений об устойчивости различных наклонных башен в Италии (Пиза, Болонья), теорему, которая теперь называется "теоремой об опорном многоугольнике": тело, опирающееся на горизонтальную плоскость, остается в равновесии, если основание вертикали, проведенной из его центра тяжести, попадает внутрь площади опоры.

В применении результатов науки к технике Леонардо первым попытался дать теорию арки — "крепости, создаваемой двумя слабостями; ибо арка здания состоит из двух четвертей круга, каждая из этих четвертей круга весьма слабая, сама по себе стремится упасть, но так как одна препятствует падению другой, то слабости обеих четвертей превращаются в крепость единого целого".

Он первый занялся вопросами сопротивления балок растяжению и сжатию, первый стал изучать механизм трения и заметил его влияние на условия равновесия.

В области динамики Леонардо впервые поставил и частично

разрешил ряд вопросов. Занятия артиллерией натолкнули его на изучение полета и удара пушечного ядра. Он впервые задался вопросом, как летят ядра, выбрасываемые под разными углами, и какова сила удара. Впервые поставил Леонардо вопрос об ударе упругих шаров и для ряда случаев пришел к вполне правильному решению.

Весьма замечательны работы Леонардо над проблемой трения. Он первый ввел само понятие коэффициента трения и вполне правильно выяснил причины, определяющие величину этого коэффициента.

Прежде чем перейти к рассказу о некоторых из его сказочных машин, мы должны сказать и несколько слов о филологии, ведь Леонардо был не только выдающимся живописцем, инженером и архитектором, но и филологом.

В своих научных записях Леонардо да Винчи отдает должное одному из увлечений эпохи Возрождения — в то время считалось недостойным писать научные труды на обыденном языке. Достойными для изложения научных мыслей в Средние века считались только лишь древнегреческий язык и классическая латынь. Но в то же время Леонардо — новатор и не может не пытаться расширить круг людей, которые бы могли понять его, поэтому использует итальянский.

### ***Винчи-новости: образы гемисферы***

В кодексе Trivulziano, в манускриптах "H" и "J", в "Атлантическом кодексе", как считают сегодня исследователи, собран огромный материал для универсального филологического труда, глубина и обширность которого поразили исследователей. То ли это опыт трактата по философии языка, то ли латино-итальянский словарь и грамматика, то ли попытки создать точную и емкую терминологию для описания своих опытов... Язык записей Леонардо очень хорошо передаёт всю полноту его многогранной натуры, непостижимый сплав энергий ясного, пронизательного ума и бури сильных и ярких чувств: "Поскольку образы предметов полностью находятся во всём предлежащем им воздухе и все — в каждой его точке, необходимо, чтобы образы гемисферы нашей, со всеми небесными телами, входили и выходили через одну естественную точку, где они сливаются и соединяются во взаимном пересечении, при котором образы луны на востоке и солнца на западе соединяются и сливаются в такой естественной точке со всей нашей гемисферой. О, чудесная необходимость! Ты величайшим умом понуждаешь все действия

быть причастными причин своих, и по высокому и непрекращаемому закону повинуетя тебе в кратчайшем действовании всякая природная деятельность! Кто мог бы подумать, что столь тесное пространство способно вместить в себя образы всей Вселенной? О великое явление, чей ум в состоянии проникнуть в такую сущность? Какой язык в состоянии изъяснить такие чудеса? Явно никакой! Это направляет человеческое размышление к созерцанию божественного" ("Атлантический кодекс", лист 345).

Кроме того, среди современников Леонардо считался одним из лучших знатоков поэзии Данте, а знание и понимание Данте было в годы жизни Леонардо своеобразным аттестатом высшей литературной зрелости.

Следует вспомнить организаторов выставки техники, посвященной Леонардо, в Милане в 1939 г. С тех пор она не прекращала своей работы, добравшись даже до самых отдаленных стран. Помимо этого существует еще большой музей в Винчи и небольшой музей в доме, где он родился, а также выставки и библиотеки в разных уголках Италии, Англии и прекрасный парк изобретений Леонардо в замке Кло-Люсе под Амбуазом на Луаре. Не забудем, что в частных коллекциях находится много все еще неизученных конструкций его загадочных машин.

Источник, который здесь использовался, называется "Атлантический кодекс". Его изначальный объем составлял 1200 больших листов, заполненных рисунками и объяснениями. Позднее он был сокращен до 400 листов Помпеем Леоне, скульптором испанского двора, который в XVI в. обобщил и сохранил его. После смерти Леоне в 1608 г. этот кодекс прошел через многие руки и был выставлен в Милане, в Амбросианской библиотеке. Во время наполеоновских войн он оказался в Париже, оттуда в 1815 г. вернулся обратно в Милан, где и находится по сей день.

### ***Военный инженер и изобретатель***

По окончании эпохи Средневековья и после перевозки части Константинопольской библиотеки в Европу стало известно большое количество книг на греческом и латыни — от оригиналов, созданных еще в IV в. до н. э., до арабских рукописей, составленных между IX и XI вв. н. э., с переводами некоторых исчезнувших работ Александрийской библиотеки. Множество упоминаний в них касается военных машин.

Леонардо, будучи принятым ко двору Лодовико Моро, представил ему краткий обзор своих возможностей как военного инженера и изобретателя. Там были, между прочими, следующие проекты:

- мосты из сцепляющихся между собой модулей, быстроразбираемые и транспортируемые; различные бронированные укрытия и огнеметы для сжигания мостов противника;

- способы перекрытия воды, которая наполняет оборонительные рвы противника, отвода рек; разборные мосты, различные модели переносных лестниц для атак и инструменты для преодоления высоты стен;

- специальные бомбарды с разрывными снарядами, выбрасывающими бомбы меньшего размера, в сражении с пехотой или открытыми гарнизонами для атаки по криволинейной или параболической траектории; разрывные бомбы, наполненные камнями;

- легкие бомбарды, которые метают дымовые снаряды, создающие искусственные облака; очень легкие в транспортировке и оказывающие сильное психологическое воздействие на противника;

- огромные бомбарды, стреляющие зажигательными и дымовыми снарядами с кораблей;

- способы тайного и бесшумного прокладывания подземных путей, которые могут проходить под стенами и даже под реками;

- колесницы, защищенные доспехами, для штурма укреплений и пушек и быстрого приближения к противнику; они должны управляться специально обученными людьми, и вслед за ними должна идти пехота;

- другие колесницы, с вращающимися косами против пехоты, должны были поддерживаться бомбардами, мортирами и искусственными средствами транспортировки для передвижения через глинистые и вязкие места;

- обширное описание легких вооружений для пехотинцев и стрелков, от усовершенствованной модели пращи до камнеметов и огнеметов.

В других рисунках и описаниях Леонардо оставил:

- скорострельную пушку, предвосхищающую автомат;

- диск для зарядки пушек по типу тех, что использовались США и СССР в Первой и Второй мировых войнах;

- различные виды автоматических пушек, обслуживаемые всего лишь одним человеком с помощью одной ручки, по типу первых многоствольных автоматов, применявшихся США со

времен Гражданской войны;

— исследования по традиционным вооружениям;

— гигантскую пушку, смонтированную на повозке. Ее колеса отклонялись так же, как в некоторых моделях подвески в современных немецких автомобилях, чтобы погасить толчки и скорректировать высоту. Она имела эластичные стальные пластины, число которых уменьшалось с удалением от центра и вершины созданной ими "арки". Радиус действия этой необычной громадной машины оценивался в 1000 м.

Кроме этого упоминаются катапульты и другие сложные орудия, большая часть которых так и не нашла своего воплощения.

Леонардо известен и как изобретатель большого числа видов оружия с использованием технических новинок, основанных на применении маленьких стволов и легко-транспортируемых секций. Он придумал механизм прицеливания, которого в его эпоху практически не существовало: артиллеристы обычно прицеливались с помощью большого пальца, который они выставляли перед дулом пушки. Среди его изобретений можно назвать морское орудие и колокол, рисунки которых, если мы не знаем, что это Леонардо, можно принять за сделанные в нашем веке. Некоторые характерные элементы конструкции Леонардо, забытые до войн Наполеона: относительная легкость боевых машин и их практичность, отдающая приоритет эффективности, а не декору, в XVI–XVII вв. были настолько революционными, что тогда их не воспринял никто, кроме самого Леонардо.

Его снаряды предвосхищают то, что считается великим новшеством в конструкции некоторых элементов артиллерии НАТО и Варшавского договора.

### *Гидравлические машины*

Известно, что уже в мастерской Верроккьо Леонардо интересовался механикой воды и зарисовал различные источники. Он прорисовал акведуки, тоннели для течения рек и распланировал каналы, которые невозможно было создать в его эпоху, например, такой, который соединил бы Милан с морем: на нем должны были стоять шлюзы, сходные с современными на Панамском канале.

По просьбе папы Льва X он спроектировал специальные каналы для затопления равнин Ломбардии в случае турецкого вторжения. Он придумал, как осушить малярийные болота, что

смогли сделать только совсем недавно, во второй четверти XX в., и что в древности частично было сделано римлянами во времена Августа.

Кроме того. Леонардо спроектировал судно без весел, передвигающееся с помощью больших боковых колес, которые он изучал на римских барельефах, неизвестных сегодня. Он придумал движущиеся лодки и субмарины, а также небольшие приспособления, удивительно похожие на респираторные трубки для автономного дыхания водолазов.

Назовем некоторые из его работ и изобретений:

- канал с наклонными шлюзами и регулируемым уровнем воды;

- гидравлические ворота с механизмами, позволяющими автоматически регулировать уровень давления, предупреждать отливы и приливы с помощью необходимых перемещений судна, основываясь на законах Архимеда;

- драги для очистки отмелей и песка в портах и каналах;

- опыты с уменьшенными моделями для изучения принципов гидравлики по отношению к кораблям, каналам, плотинам, подводным лодкам и т. д.;

- создание канала, соединяющего Флоренцию с морем, во время войны с Пизой в 1500 г. Хотя такие деятели, как Макиавелли, посчитали это возможным и работы были начаты, вскоре все было заброшено из-за некомпетентности строителей и несовершенства технологий, которые не позволили эффективно применить идеи Леонардо. И помимо прочего — из-за правителей, весьма далеких от понимания этих колоссальных проектов. Политическая и социальная нестабильность городов и государств лишала возможностей и перспектив;

- роющие машины, способные сделать ров шириной 18 и глубиной 6 м, с расширяющимся и вращающимся ковшом. Эта машина соединялась с необычным краном, который перемещал землю по мере того как она выбиралась с поверхности;

- лыжи и опоры для рук для хождения по воде;

- различные типы приспособлений для дыхания под водой;

- специальные перчатки для плавания и подводные очки;

- очень прочные металлические скафандры для водолазов;

- спасательные круги, подобные современным;

- корабли, способные подниматься и опускаться по воле человека. Подводные лодки, по форме напоминающие рыбу;

- движущиеся по воде машины различного типа, включая винтовые;

- водокачка с черпаками, движущимися под действием груза

и веса самой воды.

## ***Машины для полета***

Согласно достаточно достоверным данным, механики Сиракуз, Родоса и Александрии проводили удачные эксперименты по полетам машин тяжелее воздуха. Китайцы, египтяне и некоторые народы древней Америки использовали планеры, и мы знаем, что китайцы и индусы применяли их в военных целях, запуская некоторые типы воздушных змеев с людьми на высоту до 1000 м.

Однако во тьме Средних веков эти возможности в Средиземноморье были забыты. И должен был появиться Леонардо, чтобы они возродились, причем в гораздо большем масштабе, более серьезном и превосходящем наши знания (даже если оставить в стороне "виманы", летающие колесницы, которые древние книги Индии приписывают жителям Атлантиды и которые создавались ими сотни тысяч лет назад).

В 1503–1506 гг. Леонардо посвятил себя изучению полета и анатомии птиц. Он всегда учился у природы, избегая всякого антропоцентрического фанатизма.

## ***Винчи-новости: дельтаплан "Перышко"***

Перед въездом в римский международный аэропорт Фьюмичино, носящий имя Леонардо да Винчи, стоит огромная бронзовая статуя. Она изображает великого учёного с моделью винтокрылой машины — прообраза вертолета. Но это не единственное изобретение в авиации, которое Леонардо подарил миру. Знаменитое рукописное собрание научных трудов Леонардо да Винчи, получившее название "Мадридский кодекс", среди прочего содержит подробный трактат о полете птиц. В его начале на полях пергамента есть странный авторский рисунок, который лишь сравнительно недавно привлёк пристальное внимание исследователей. Оказалось, что это набросок чертежа ещё одной "летательной машины", о которых 500 лет назад мечтал Леонардо. Причём, как убедились специалисты, это единственное из всех задуманных гением Возрождения устройств, которое действительно способно было поднять человека в воздух. "Пёрышко" — так назвал свой аппарат Леонардо.

Известный итальянский спортсмен и путешественник Анджело Д'Арриго, 42-летний чемпион по свободному полёту на

дельтаплане, опытным взглядом увидел в рисунке Леонардо да Винчи реальный прототип современного дельтаплана и решил не только воссоздать, но и испытать его. Сам Анджело многие годы изучает жизнь и маршруты перелётных птиц, часто сопровождает их на спортивном дельтаплане, превращаясь в их спутника, в подобие "человека-птицы". То есть осуществляет на практике заветную мечту Леонардо и многих поколений естествоиспытателей.

Недавно он совершил, например, перелет длиной 4 тыс. км вместе с сибирскими журавлями и собирается пролететь на дельтаплане над Эверестом, следуя маршрутом тибетских орлов. Два года упорной работы понадобились Д'Арриго, чтобы вместе с профессиональными инженерами и техниками воплотить "искусственные крылья" в материале, сначала в масштабе 1:5, а затем в натуральную величину, воспроизведя таким образом замысел Леонардо. Была построена изящная модель, состоящая из тонких сверхлегких и прочных алюминиевых трубок и синтетической ткани "дакрон" в виде паруса. Получилась конструкция в форме трапеции, очень напоминающая раскрытые крылья, придуманные специалистами американского космического агентства НАСА в 1960-х гг. для плавного возвращения с орбиты спускаемых капсул "Джемини". Анджело сначала проверил все расчёты на компьютерном полетном "симуляторе" и на стенде, а затем сам испытал новый аппарат в аэродинамической трубе авиастроительных цехов ФИАТа в Орбассано (15 км от Турина, область Пьемонт). При условной скорости 35 км в час "Перышко" Леонардо плавно оторвалось от земли и в течение двух часов парило в воздухе со своим пилотом. "Я понял, что доказал правоту учителя", — потрясённо признаётся лётчик. Итак, гениальная интуиция великого флорентийца не обманула его. Кто знает, будь у маэстро материалы полегче (а не только дерево и домотканый холст), человечество могло бы отметить нынче не столетие воздухоплавания, а его пятисотлетие. И неизвестно, как бы развивалась цивилизация на Земле, если бы homo sapiens мог увидеть свою маленькую и хрупкую колыбель с высоты птичьего полёта на полтысячи лет раньше.

Отныне действующая модель леонардова "Пёрышка" займёт почётное место в разделе истории летательных аппаратов Национального музея науки и техники в Милане. В тосканском городе Ареццо прошла экспозиция "объёмных" географических карт, выполненных Леонардо по заказу флорентийских герцогов, прибывшая из Лондонской королевской коллекции, а в Риме в президентском дворце Квиринале состоялась выставка одной картины: тысячи жителей Вечного города и туристов часами

стояли в непривычной для себя длинной очереди, чтобы полюбоваться грустной улыбкой "Мадонны Литта" из петербургского Эрмитажа.

Его изобретения:

- исследования сочленения крыльев;
- род дельтовидного крыла, способного летать, хотя и недостаточно совершенного;
- вращающиеся крылья, похожие на современные лопасти пропеллера, которые могут, не меняя скорости движения, держаться в воздухе на заданной высоте;
- орнитоптер для вертикального полета;
- аэродинамическая кабина летающей машины для защиты человека, который ею управляет;
- орнитоптер с рулем управления для горизонтального полета;
- платформа для взлета и посадки орнитоптеров (имеющая нечто от современных вертолетов и автожиров);
- исследования падающих листьев и применение изученного при создании парашютов;
- гидроскоп и анемометр для предупреждения неблагоприятных условий полета;
- инклинометр — форма гироскопа, применяемого при полете;
- различные типы парашютов, способные выдержать вес человека или нескольких человек.

### ***Винчи-новости: в полете — протодельтаплан***

Более чем через 500 лет забвения в Великобритании воссоздано изобретение Леонардо да Винчи. В небе над графством Суррей успешно испытан прообраз современного дельтаплана, собранный точно по чертежам ученого и инженера эпохи Возрождения. Испытательные полеты с холмов Суррея осуществила дважды чемпион мира по дельтапланеризму Джуди Лиден.

Дельтаплан, задуманный Леонардо да Винчи более полутысячи лет назад, способен летать! Правда, на нем нельзя выполнять фигуры высшего пилотажа, но он отрывается от земли и достигает высоты 15 м.

Для проведения этих экспериментов в Великобритании были созданы два дельтаплана. При испытании обоих выяснилось, что они пригодны к использованию.

Первый дельтаплан был создан для программы BBC по одному чертежу Леонардо; он наиболее точно воспроизводит замысел изобретателя и создавался из материалов, которые могли быть в его распоряжении. При создании второго дельтаплана, построенного для Channel 4, использовались несколько проектов великого мастера: к чертежу 1487 г. были добавлены штурвал управления и трапеция, которые Леонардо изобрел позднее. "Моей первой реакцией было удивление. Его красота меня просто поразила", — рассказывает Джуди Лиден. Она чемпионка мира, и поэтому (а также благодаря весу в 52 кг) Лиден была избрана пилотом двух летальных аппаратов Леонардо: "Мне было немного страшно, когда меня предупредили, что можно подниматься только на безопасную высоту, с которой я могу упасть, не причинив себе вреда. Проектировщики опасались, что дельтаплан сломается в полете, но он оказался более прочным, чем современные модели". Два полета, два результата: дельтаплан BBC несколько раз поднимался в воздух, но лишь на несколько секунд, второй пролетел расстояние в 30 м на высоте 15 м. "Этот полет можно сравнить с ездой на автомобиле, у которого есть педаль газа и тормоза, но нет руля", — рассказала Лиден. Дельтаплан Леонардо прекрасно летает, но очень неповоротлив.

Прежде чем на дельтаплане BBC полетела Лиден, его поместили на испытательный стенд в университете Ливерпуля. "Основная проблема — устойчивость, — считает профессор Гарет Пэдфилд. — Правильно сделали, что провели стендовые испытания. Наш пилот несколько раз падал. Этим аппаратом очень сложно управлять". Испытательные полеты проводились в графстве Суррей в Англии, и в Тоскане. По мнению продюсера научного цикла BBC Майкла Мосли, причина того, что дельтаплан не может летать безукоризненно, заключается в нежелании Леонардо, чтобы его изобретения использовались в военных целях. "Создавая машины, которые он спроектировал, и обнаруживая ошибки, мы чувствовали: они были сделаны неспроста. Наша гипотеза заключается в том, что Леонардо — пацифист, которому приходилось работать на военачальников той эпохи, — специально вносил в свои проекты ошибочную информацию". Доказательства? Пометка, сделанная на обороте чертежа респиратора для подводного плавания: "Зная о том, как работает сердце человека они могут научиться убивать людей под водой".

Несмотря на то что все эти аппараты были весьма впечатляющими и, хотя бы теоретически, совершенно пригодными для своих целей, почти все они остались

неосуществленными, ибо Леонардо натолкнулся на те же трудности, с какими сталкивались инженеры и механики эллинистической и романской эпох: отсутствие мощного и легкого мотора, не устającego при работе. Эта проблема была решена только в начале XX столетия, с появлением двигателей внутреннего сгорания карбюраторного типа.

### ***Винчи-новости: модель счетного устройства Леонардо***

В Национальной библиотеке Мадрида были обнаружены два тома неопубликованных рукописей Леонардо да Винчи. И среди чертежей Codex Madrid I, почти полностью посвященных прикладной механике, ученые нашли эскиз 13-разрядного суммирующего устройства с десятизубыми колёсами. В рекламных целях оно было воспроизведено фирмой IBM и оказалось вполне работоспособным.

Другие машины, изобретенные Леонардо:

- механизм для поддержания постоянной скорости движения;
- подъемная платформа, подобная тем, которые применяются сегодня в лифтах;
- множество типов трансмиссионных передач, некоторые из которых до сих пор остаются непревзойденными; в современных велосипедах используется цепная передача Леонардо;
- множество вариантов зубчатых колес и блоков для подъема грузов;
- модель велосипеда, а также самодвижущаяся повозка с четырьмя колесами, похожая на современный автомобиль;
- промышленные машины, регулируемые качающимися маятниками и гирями, вращающимися с большой скоростью согласно заданным программам;
- пресс с регулирующими механизмами;
- зубчатые колеса с анкером для часов с гирями;
- различные типы стальных рессор; пружины и системы эластичных пружин;
- высокоточные машины для обработки астрономических линз и зеркал;
- коробка переключения скоростей; точный одометр для измерения расстояний;
- домкрат для поднятия больших тяжестей;
- машины для витья канатов; автоматические молоты дляковки, подъемные краны;

- ручные и гидравлические подъемники; подъемники с противовесом;
- параболический циркуль;
- многочисленные исследования "божественной пропорции" и демонстрация невозможности вечного движения;
- текстильные станки;
- машины для движения декораций "огромных, как горы";
- типографские машины;
- отражатели;
- полуавтоматические сельскохозяйственные машины.

Архитектура и градостроительство: варианты "идеального города"; проект двухуровневых городских дорог: верхний уровень — для пешеходов, нижний — для движения экипажей, оба уровня предполагалось соединять винтовыми лестницами с площадками для отдыха; варианты центрально-купольного храма.

***Винчи-новости: открыт пешеходный мост по проекту Леонардо***

Не так давно в норвежском городке Ас открыт 100-метровый пешеходный мост, созданный по проекту Леонардо да Винчи. Это первый случай за 500 лет, когда какой-либо архитектурный проект намного опередившего свое время мастера получил реальное воплощение. "Архитектурные формы 1970-х гг. выглядят более старомодными, чем чертеж Леонардо", — считает инициатор работ архитектор Вебьурн Санд.

Этому норвежскому коллеге Леонардо да Винчи удалось убедить дорожное ведомство страны принять решение о реализации проекта полутысячелетней давности. Новый мост уступает своему средневековому прототипу в длине — 100 м вместо 346, — однако он в точности повторяет все конструкторские и эстетические достоинства моста Леонардо.

Этот мост будет служить в качестве пешеходного перехода, перекинутого на высоте 8 м над автострадой Е-18, в 35 км к югу от Осло. При реализации моста пришлось поступиться только одной задумкой Леонардо да Винчи — в качестве строительного материала было использовано дерево, тогда как 500 лет назад мост планировалось построить из камня. Каменная версия моста обошлась бы слишком дорого, и норвежцы остановились на сосне и тиковом дереве в качестве строительных материалов. В результате строительство моста обошлось в \$1,36 млн.

Медицина, биология, ботаника: многие считают Леонардо да Винчи основоположником научной ботаники.

Создание системы анатомических рисунков, использующихся и в современном обучении медиков. Система Леонардо да Винчи включала в себя показ объекта в четырех видах, в том числе изображения органов и тел в поперечном разрезе; все рисунки были настолько ясны и убедительны, что никто больше не мог отрицать значения рисунка в преподавании медицины.

Изобретение метода анатомирования глаза.

Первое описание "законов зрения". Леонардо знал, что зрительные образы на роговице глаза проецируются в перевернутом виде, и проверил это с помощью изобретенной им камеры-обскуры.

Первое описание клапана правого желудочка сердца, носящего его имя.

Изобретение техники просверливания мелких дыр в черепе умершего и заполнения расплавленным воском полостей мозга в целях получения отливок.

Изобретение стеклянных моделей внутренних органов.

Первое описание законов филлотаксии, управляющих расположением листьев на стебле.

Первое описание законов гелиотропизма и геотропизма, описывающих влияние солнца и гравитации на растения.

Открытие возможности определения возраста растений с помощью изучения структуры их стеблей, а возраста деревьев — по годовым кольцам.

### ***Винчи-новости: химия и алхимия***

Леонардо да Винчи не собирался писать специальные трактаты по вопросам химии. До нас дошли разнообразные отрывки, по большей части носящие характер рецептов и охватывающие металлургию, технику изготовления красок, лаков, масел для живописи, изготовление ароматов и благовоний, военное дело (порох, "греческий огонь"), выделку искусственных камней и жемчуга. Часть таких рецептов должна была, разумеется, войти в большое сочинение о живописи, кое-что — в сочинение о природе. Но характерно, что мы имеем дело именно с рецептами, здесь нет обобщений, как в других разделах, таких, какие имеются, например, там, где Леонардо анализирует полет птиц, движения животных, или в "науке о воде", где конкретные наблюдаемые явления, как правило, возводятся к общим законам механики. Разве только анализируя смешение красок, Леонардо

сделал попытку внести известную систему. Верный своей мысли, что "пропорция обретается всюду, не только в числах и мерах, но также в звуках, тяжестях, временах и в любой силе, какая бы она ни была", он проследил всевозможные комбинации двух, трех и более красок ("О смешивании красок друг с другом, которое простирается в бесконечность").

Такая эмпирическая рецептура в области химии исторически понятна. Для Леонардо "никакой достоверности нет в науках там, где нельзя приложить ни одной из математических наук, и в том, что не имеет связи с математикой". Но химия времен Леонардо еще не созрела для широких теоретических обобщений, для "математической химии".

Леонардо да Винчи называл алхимию "исполнительницей простых произведений природы", имея в виду ту ремесленную химию, которая лабораторным путем на основе производственного опыта создает новые вещества, отсутствующие в природе. С другой стороны, Леонардо заявлял, что природа способна создавать и такие вещества, которые не в силах создать алхимики в своих лабораториях. К их числу относится золото. Как бы то ни было, алхимические обобщения и объяснения, полные фантастики и мистики, Леонардо отвергал безусловно. Алхимическая традиционная символика лишь иногда служила для него дополнительным средством зашифровать свои производственные секреты. В ней не было ничего Мистического и таинственного.

Из сочинений Леонардо да Винчи:

"Мысленные вещи, не прошедшие через ощущение, пусты и не порождают никакой истины, разве только обманчивую; и коль скоро такие рассуждения рождаются от скудости ума, то бедны всегда такие умозрители, и если они родились богатыми, то умрут бедными к старости, так что кажется, будто природа мстит тем, кто хочет делать чудеса, — они будут владеть меньшим, чем другие люди, более спокойные. И те, кто хочет разбогатеть в один день, долгое время живут в великой бедности, как бывает и вовеки будет с алхимиками, стремящимися создать золото и серебро, и с инженерами, которые хотят, чтобы стоячая вода из самой себя давала движущую жизнь путем постоянного движения, и с некромантами и заклинателями, стоящими на вершине глупости.

О искатели постоянного движения, сколько пустых проектов создали вы в подобных поисках!

Прочь идите с искателями золота!

Лживые толкователи природы утверждают, что ртуть есть

общее семя всех металлов, не памятуя о том, что природа разнообразит семена соответственно различию вещей, которые хочет произвести в мире. И если бы все же бессмысленная скупость привела тебя к подобному заблуждению [что золото можно получить искусственно], почему не пойдешь ты в горные рудники, где такое золото производит природа, и там не сделаешься ее учеником? Она тебя наверняка исцелит от твоей глупости, показав, что ни одна из вещей, делаемых тобою в огне, не будет той, которыми она сама пользуется для произведения золота. Нет здесь ни ртути, ни какой-либо серы, ни огня, ни иной теплоты, кроме теплоты природной, живительницы мертвого мира, которая покажет тебе ветвления золота в ляпис-лазури или ультрамариновой сини — краске, неподвластной огню. И, внимательно рассматривая эти ветвления золота, ты увидишь на концах их, что они медленно и постепенно растут и обращают в золото то, что с ними соприкасается. И заметь, что здесь-то и обитает растительная душа, произвести которую не в твоих силах".

Несколько особняком стоят тексты, посвященные горению и пламени. Но и они, несмотря на обобщающую форму изложения, в сущности, гармонируют с дальнейшими эмпирическими рецептами и указаниями. Леонардо преимущественно описывает пламя и его свойства, а если и объясняет, то объясняет на основе традиционного учения о переходе стихий друг в друга. Разумеется, нельзя видеть в высказываниях Леонардо какие-либо намеки на кислородную теорию горения, что делали некоторые старые исследователи. Воздух в соответствии с традиционным учением мыслился им как простое тело, т. е. "элемент" или "стихия". Этот воздух-стихия при горении вместе с "питающим веществом" свечи превращается в другую стихию — огонь.

Если Леонардо утверждал, что "там, где не живет пламя, не живет ни одно животное, которое дышит", то это вовсе не означало, что он ставил знак равенства между горением и процессом окисления в организме (или даже только сближал их). Ведь источник тепла в организме, по Леонардо, — механическое трение крови о стенки сердца, а роль дыхания сводится к охлаждению чрезмерно разгоряченной крови свежим воздухом. Тем не менее И.Ф. Сумцов в книге "Леонардо да Винчи" (Харьков, 1900) утверждал, что "Леонардо был близок к открытию кислорода".

В текстах, посвященных пламени, чувствуется глаз наблюдателя-художника, во-первых, и глаз ученого, для которого прежде всего интересно — механическое движение, во-вторых.

Леонардо следит за движениями паров и "влаги" в пламени, рассматривает их различную тяжесть и легкость. Наконец, здесь совершенно ясен интерес металлурга — внимание к температуре различных частей пламени, к качеству древесного материала.

### "О горении и пламени

Там, где не живет пламя, не живет ни одно животное, которое дышит.

О жаре и цвете огня не существует науки, ни о его природе, ни о цвете стекол и других вещей, которые в нем зарождаются, а только о его движениях и других акциденциях, — о том, как прибавлять и убавлять его силу и менять цвета его пламени столькими различными способами, сколько существует разнообразных материй, его питающих и в нем распускающихся. И огонь сам по себе непосредственно способен умножаться до бесконечности, если бы только возможно было до бесконечности увеличивать количество пороха в бомбарде. А если предположить, что огню можно было бы дать количество пороха, равное объему всех четырех стихий, спрашивается: что бы он сделал или какое движение произвел над сферой огня и что бы сделала эта сфера?

Нижняя часть пламени есть первое начало этого пламени, через нее проходит вся его маслянистая пища; и эта пища имеет тем меньше тепла в сравнении с остальным пламенем, чем меньше в ней блеска. Нижняя часть пламени — голубого цвета, здесь пища очищается и предуготовляется для пламени более светлого. Она первая рождается при возникновении пламени и рождается сферичной. Прожив некоторое время, она производит над собой маленький огонек блестящего цвета и сердцевидной формы, вершиной обращенный к небу: этот огонек непрерывно растет до бесконечности благодаря притоку питающей его материи..."

(Подготовлено по материалам книги: Леонардо да Винчи. Избранные естественно-научные произведения. Редакция, перевод, статья и комментарии В.П. Зубова. Изд-во АН СССР, 1955.)

Совершенно невозможно охватить все работы Леонардо. Однако и приведенного достаточно, чтобы получить представление об этом универсальном гении, которого нельзя сравнить ни с кем из живших в его времена.

Сочетая в себе качества ученого и ясновидящего, в старости Леонардо сделал странный рисунок — "Конец мира", который тогда не был понят. Сегодня он приводит нас в ужас: это очертания огромного гриба, вырастающего из взорванного

города...

Удивляющий, любимый и ненавидимый многими сильными мира сего, приняв от короля Франции Франциска I предложенную помощь и защиту, он покинул Италию и уехал во Францию в 1516 г. Это был уже старик с благородной осанкой, сотрясаемый внутренними бурями и яростно работавший до самого конца. Его автопортрет этого периода поражает: человек, сделавший шаг к сверхчеловеку, полубог, почти постоянно живший в ином измерении. Леонардо оставил свое физическое тело 2 мая 1519 г. в местечке Клу близ замка Амбуаз на Луаре. Он был похоронен в аббатстве Сан-Флорентин, однако следы захоронения исчезли во время религиозных войн XVI в., когда его склеп был разграблен, а кости выброшены извечными фанатиками.

Предполагаемые останки Леонардо да Винчи, открытые в 1869 г. на месте старой капеллы св. Флора, были перенесены в часовню св. Губерта, в замок Амбуаз, и положены под камнем, на котором начертаны следующие слова:

Sous cette Pierre Reposent Des Ossements Recueillis Dans Les Pouilles De L'Aneienne Chapelle Royale D'Amboise Parmi Lesquels On Suppose

Que se Trouve La Depouille Morlelle De Leonard De Vinci.

Ne En 1452.

Mort En 1519.

("Под этим камнем покоятся останки, подобранные и развалинах старой королевской часовни Амбуаза, где, возможно, находилось всё, что уцелело от Леонардо да Винчи. Родился в 1452, умер в 1519".)

Но его работы и титанический дух продолжают потрясать мир — наш мир, который страдает от загрязнения и не умеет создавать гармоничные машины, которые не отравляют природу... Как те, о которых мечтал Леонардо.

(По материалам Хорхе Анхеля Ливраги сайта <http://www.newacropolis.ru>)

### ***Изречения Леонардо***

Вино мстит пьянице.

Лучше смерть, чем усталость.

Полюбить можно лишь то, что знаешь.

Кто не ценит жизни, тот недостоин ее.

Хорошо прожитая жизнь — долгая жизнь.

Поэзия — это живопись, которую слышат.

Истина была единственной дочерью времени. Живопись

спорит и соревнуется с природой.

Кто в страхе живет, тот и гибнет от страха. Критикуя, критикуй мнение, а не его автора.

Где умирает надежда, там возникает пустота. Единственным критерием истины является опыт.

За сладкое приходится горько расплачиваться.

Наука — полководец, и практика — его солдаты.

Плох тот ученик, который не превосходит учителя.

Оскорбляя другого, ты не заботишься о самом себе.

Кто не карает зла, тот способствует его свершению.

Глаза и уши, охочие до чужих секретов, всегда найдутся.

Познание стран мира — украшение и пища человеческих умов.

Эксперимент — истинный посредник между человеком и природой.

Проси совета у того, кто умеет одерживать победы над самим собою.

Кто хочет разбогатеть в течение дня, будет повешен в течение года.

Противник, ищущий ваши ошибки, полезнее, чем друг, желающий их скрыть.

Природа так обо всем позаботилась, что повсюду ты находишь чему учиться.

Душа хочет обитать в теле, потому что без него она не может ни действовать, ни чувствовать.

Разве тайну долго убережешь, коли мирская молва, что морская волна, все выплескивает наружу?

Вред приносишь ты, если хвалишь, но еще больше вреда, если порицаешь то, в чем мало смыслишь.

Как хорошо прожитый день дает спокойный сон, так с пользой прожитая жизнь дает спокойную смерть.

Истинная любовь сказывается в несчастье. Как огонек, она тем ярче светит, чем темнее ночная мгла.

Сияющая красота юности уменьшается в своем совершенстве от чрезмерных и слишком изысканных украшений.

Где дух не водит рукой художника, там нет искусства. Где мысль не работает вместе с рукой, там нет художника.

Придёт время, когда люди будут смотреть на убийцу животного так же, как они смотрят сейчас на убийцу человека.

Если все кажется легким, это безошибочно доказывает, что работник весьма мало искусен и что работа выше его разумения.

Куры под одной крышей живут в мире и согласии, а два петуха никогда не могут ужиться в одном курятнике — уж такова их природа.

В природе все мудро продумано и устроено, всяк должен заниматься своим делом, и в этой мудрости — высшая справедливость жизни.

Если запастись терпением и проявить старание, то посеянные семена знания непременно дадут добрые всходы. Ученья корень горек, да плод сладок.

Картина у живописца будет малосовершенна, если он в качестве вдохновителя берет картины других; если же он будет учиться на предметах природы, то он произведет хороший плод.

От наших родителей мы получили величайший и бесценный дар — жизнь. Они вскормили и вырастили нас, не жалея ни сил, ни любви. И теперь, когда они стары и больны, наш долг — вылечить и выходить их!

Приобретай в юности то, что с годами возместит тебе ущерб, причиненный старостью. И, поняв, что пищей старости является мудрость, действуй в юности так, чтобы старость не осталась без пищи.

***Винчи-новости (в последний час): тайна Джоконды близится к разгадке?***

В Италии обнаружен скелет натурщицы, которая позировала Леонардо да Винчи при создании "Джоконды". Как мы уже говорили, ею была знатная флорентийка Лиза Герардини. На месте ее предполагаемого захоронения более года велись раскопки. Ученые хотят с помощью найденных останков восстановить реальный облик Герардини и увидеть настоящую улыбку Джоконды.

Ради этого стоило перекопать все пространство вокруг монастыря и внутри него. И найти скелет и сразу два черепа.

"Пока непонятно, кто это — мужчина или женщина. Все такое хрупкое, тут нельзя торопиться", — объясняют ученые.

На крипту наткнулись неожиданно — георадар показал, где копать, но археологи уже вскрыли не один пустой склеп. Мягкой кистью аккуратно освобождают находку: ноги, руки. Если повезло и это женщина, значит, она была довольно высокой и, возможно, не очень старой: сохранились почти все зубы.

"У нас имеется один целый скелет. И, судя по тому, как сложены руки, тело лежало, скорее всего, в гробу или саркофаге. А рядом останки другого человека — более раннее захоронение, и его кости разбросаны", — рассказывает археолог Ирен Ибальди.

Вместе с этим скелетом теперь у ученых образцы тканей шести разных женщин. К зиме, когда похолодает и раскопки

приостановят, все находки увезут в Равенну в специальную лабораторию. Сначала проведут углеводородный анализ, чтобы уточнить возраст. Затем изучат ДНК, тут, к счастью, есть с чем сравнивать: у Лизы Герардини были дети. Если вдруг случится совпадение, то компьютер нарисует свою Мону Лизу. Наконец, будет понятно, она ли позировала да Винчи.

"Мы почти уверены теперь, что все найденные нами останки XVI в. Мы нашли в архивах, что это крипты монахов-францисканцев, а ведь дочь Лизы Герардини была монахиней именно этого ордена. Именно за это ее мать, которую все называют Моной Лизой, и разрешили похоронить здесь. Это была большая честь", — говорит руководитель итальянского Национального комитета по культурному наследию профессор Сильвано Винчети.

Сравнить с оригиналом компьютерную модель вряд ли получится.

Археологи уверены, что эта находка не последняя: чуть глубже и левее прячется третье, до него еще предстоит добраться.